

David GONZÁLEZ DE LA HIGUERA GARRIDO



**LA CARACTERIZACIÓN FEMENINA EN LA POESÍA AMOROSA DE
CANCIONERO: BAENA, PALACIO, HERBERAY Y ESTÚÑIGA**

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2013-2014

Convocatoria de Septiembre

Tutor: Álvaro ALONSO MIGUEL

Fecha de defensa: 4/11/2014

Calificación: SOBRESALIENTE (9,5)

El/la abajo firmante, matriculado/a en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “La caracterización de la mujer en la poesía amorosa de cancionero: Baena, Palacio, Herberay y Estúñiga”, realizado durante el curso académico 2013-2014 bajo la dirección de Álvaro Alonso Miguel en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional *E-Prints Complutense* con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

En Madrid, a 17 de marzo de 2015,

A handwritten signature in black ink, consisting of a series of fluid, connected strokes that form a stylized representation of the author's name.

Fdo: David González de la Higuera Garrido

TÍTULO: La caracterización femenina en la poesía amorosa de cancionero: Baena, Palacio, Herberay y Estúñiga

AUTOR: David González de la Higuera Garrido

RESUMEN: El presente trabajo pretende ofrecer un bosquejo de la caracterización femenina en la lírica de cancionero, centrándose en los cuatro más característicos del siglo XV: *Cancionero de Baena*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Herberay des Essarts* y *Cancionero de Estúñiga*. También este estudio se pregunta tanto por las influencias directas de la imagen de la mujer cancioneril como por su evolución, que transcurre desde finales del siglo XIV hasta mediados del XV. Para ello, se estudian tanto las referencias metafóricas (vegetales, astrales, minerales y otros) como las no metafóricas, además de la vestimenta de la mujer.

PALABRAS CLAVE: amor cortés, poesía trovadoresca, vasallaje, *dolce stil nuovo*, petrarquismo, Machaut, Jordi de Sant Jordi, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Casas Rigall.

TITLE: The female characterization in *Cancionero's* love poetry: Baena, Palacio, Herberay y Estúñiga

ABSTRACT: This work tries to provide the wide field of female characterization in *cancionero's* love poetry, focusing on the most important ones of the 15th Century: *Cancionero de Baena*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Herberay des Essarts* y *Cancionero de Estúñiga*. In addition, this study establishes the influences of the image of the *cancionero's* women and describes its evolution from the end of the 14th to the middle of the 15th Century. For that purpose, this work studies the metaphorical (plant, light, mineral and others) and non-metaphorical references, summing also the female clothing.

KEY WORDS: courtly love, troubadours' poetry, allegiance, *dolce stil nuovo*, petrarquism, Machaut, Jordi de Sant Jordi, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Casas Rigall.

ÍNDICE

	Pág.
I. PUNTO DE PARTIDA: LA CONCEPCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA POESÍA CANCIONERIL (REPASO HISTORIOGRÁFICO).....	1
II. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL <i>CANCIONERO DE BAENA</i>	7
1. La historia del manuscrito PN1 y su tradición textual.....	7
2. Caracterización física de la mujer en el <i>Cancionero de Baena</i>	13
2.1. No metafóricas.....	13
2.2. Metafóricas.....	22
2.2.1. Vegetales.....	22
2.2.2. Astrales y lumínicas.....	33
2.2.3. Minerales.....	43
2.2.4. Otras.....	46
3. Caracterización de las partes del cuerpo.....	47
3.1. No metafóricas.....	47
3.2. Metafóricas.....	49
3.2.1. Astrales y lumínicas.....	49
3.2.2. Minerales.....	50
3.2.3. Otras.....	51
4. Caracterización de la vestimenta.....	52
III. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL <i>CANCIONERO DE PALACIO</i>	59
1. La historia del manuscrito SA7 y su tradición textual.....	59
2. Caracterización física de la mujer en el <i>Cancionero de Palacio</i>	63
2.1. No metafóricas.....	63
2.2. Metafóricas.....	72
2.2.1. Vegetales.....	72

2.2.2. Astrales y lumínicas.....	74
2.2.3. Otras.....	75
3. Caracterización de las partes del cuerpo.....	77
3.1. No metafóricas.....	77
3.2. Metafóricas.....	80
3.2.1. Vegetales.....	80
3.2.2. Minerales.....	80
3.2.3. Otras.....	81
4. Caracterización de la vestimenta.....	82

IV. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE HERBERAY*

<i>DES ESSARTS</i>	89
1. La historia del manuscrito LB2 y su tradición textual.....	89
2. Caracterización física de la mujer en el <i>Cancionero de Herberay</i>	95
2.1. No metafóricas.....	95
2.2. Metafóricas.....	103
2.2.1. Vegetales.....	103
2.2.2. Astrales y lumínicas.....	104
2.2.3. Otras.....	105
3. Caracterización de las partes del cuerpo.....	108
3.1. No metafóricas.....	108
3.2. Metafóricas.....	111
3.2.1. Astrales y lumínicas.....	111
3.2.2. Minerales.....	111
3.2.3. Otras.....	112
4. Caracterización de la vestimenta.....	114

V. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE ESTÚÑIGA*.....

1. La historia del manuscrito MN54 y su tradición textual.....	116
--	-----

2. Caracterización física de la mujer en el <i>Cancionero de Estúñiga</i>	120
2.1. No metafóricas.....	121
2.2. Metafóricas.....	132
2.2.1. Vegetales.....	132
2.2.2. Astrales y lumínicas.....	134
2.2.3. Minerales.....	136
2.2.4. Otras.....	137
3. Caracterización de las partes del cuerpo.....	138
3.1. No metafóricas.....	138
3.2. Metafóricas.....	142
3.2.1. Astrales y lumínicas.....	142
3.2.2. Otras.....	143
4. Caracterización de la vestimenta.....	144

VI. CONCLUSIÓN: ABSTRACCIÓN Y ESTATISMO EN LA DESCRIPCIÓN DE LA MUJER CACIONERIL.....	148
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	156
ANEXO.....	173

I. PUNTO DE PARTIDA: LA CONCEPCIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA POESÍA CANCIONERIL (REPASO HISTORIOGRÁFICO)

Si un asiduo lector de la lírica de cancionero tuviera que definir muy brevemente el papel reservado a la mujer en este tipo de literatura, con total seguridad haría referencia en primer lugar a su pasividad y estatismo; pero sobre todo, advertiría un distanciamiento evidente marcado por el poeta masculino que la venera como un verdadero objeto de arte. Esta introducción pretende destruir, o al menos, relativizar esta concepción, heredada desde el momento de la acuñación del término *amor cortés* por Gaston Paris en 1883¹. Desde luego, no resulta gratuita esta relación entre el objeto de estudio y la crítica, ya que la labor del estudioso puede caer en la trampa de trazar, una y otra vez, los mismos círculos que tienen su centro en una misma cosmovisión proveniente de la Antigüedad clásica, a saber, la de una sociedad patriarcal que establece un código amoroso de alabanza que constituye un modo de conocimiento

¹ Según los postulados de este célebre crítico, presenta el *amour courtois* como una acción furtiva que establece de lleno un plano de superioridad de la dama con respecto al caballero. Además, otorga valor y coraje al portador pero, sobre todo, «est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie» (1966: 519). Nótese que este arte amatorio, proveniente en su mayor parte de Ovidio, gira en torno al comportamiento masculino cuya virtud fundamental es la fortaleza tanto física como espiritual. Sobre la influencia de este poeta latino en la poesía medieval, véase en primer lugar el trabajo de Rudolph Schevill (1913), quien reconoce que aunque es imposible determinar una influencia directa de este autor en la poesía española del siglo XV, existe «the spirit or doctrine of the *Ars amatoria*» (1913: 57). Haskins resalta su importancia dentro de lo que supuso la revolución cultural del siglo XII, considerándolo un referente para la poesía goliardesca, la provenzal y, en definitiva, para los fundamentos del amor cortés desde Chrétien de Troyes: «in the twelfth Century the wide diffusion of Ovid is one of the surest indications of the classical revival» (1955: 108). Por otra parte, Lewis acepta dicha influencia, pero defiende que los preceptos irónicos que presenta el *Ars amatoria* no fueron entendidos por la tradición cortés medieval, que concibe el amor como una relación vasallática, una religión o, más certeramente, como un conjunto de reglas que deben cumplirse en todo momento (1965: 32). Por tanto, este crítico habla sobre este malentendido bautizándolo como «Ovid misunderstood» (1965: 7). Con una actitud conciliadora de los hechos, Carlos García Gual sostiene que es indudable la influencia de Ovidio en el amor cortés, aunque pudiera haber sido malentendido en general: «El influjo de Ovidio debe ser tenida en cuenta. Algún estudioso ya escribió que hay mucho de ovidiano en toda esta concepción del arte amoroso. 'Ovid misunderstood', tal vez, pero hasta cierto punto. Ovidio era más irónico y lúdico que la mayoría de estos poetas» (1997: 21).

ennoblecedor y, a su vez, un juego intrascendente y aceptado socialmente con una serie de coordenadas determinadas. Aunque este epígrafe no pretende reivindicar la figura de la mujer dentro de la poesía de cancionero, considero fundamental poner en tela de juicio estas afirmaciones, pues tenemos presente, desde el primer cancionero español conocido, la caracterización de la mujer como personaje dramático, que interviene en no pocos *dezires* alegóricos. No obstante, me gustaría constatar con anterioridad una serie de coordenadas histórico-sociales que permitan circunscribir el papel de la mujer en esta modalidad poética cortesana.

A este respecto, Georges Duby se posiciona desde este punto de vista de la historia para analizar el efecto del amor cortés, y afirma que las condiciones de vasallaje entre el caballero y la dama que promulgaba este tipo de moda sentimental sirvieron para afianzar social y políticamente las costumbres de un estado eminentemente dominado por el hombre, por lo que se resaltaban los rasgos caballerescos de servicio y coraje, de mesura y decoro, en las relaciones amorosas. Con todo, no duda en calificar la *fin 'amors* como un «juego educativo», una «educación de la mesura» (1990: 67, 71). Ana Rodado también incide de la misma manera en los rasgos educativos de este tipo de amor: «La cortesía se aprende en las cortes y prepara al caballero para *el papel que ha de representar* en sociedad. Porque lo que en un principio designaba un conjunto de virtudes propias del noble (de linaje y de corazón), con el tiempo pasa a designar un determinado *comportamiento social*, requisito imprescindible para vivir en la corte» (2000: 41)². He resaltado en cursiva la necesidad del caballero nobiliario de adaptarse a una serie de costumbres cortesanas heredadas, siendo una de ellas el entretenimiento del *trobar clus*: «La poesía amatoria constituye, pues, un pasatiempo, un juego dentro del más amplio juego social cortesano» (2000: 44)³. En este sentido, tenemos un código cortés que configura una base ético-social que afecta al estamento nobiliario, y que

² Este rasgo educativo del amor cortés proviene de la complejidad que tenía el término *cortesía* en la sociedad medieval que, además de conllevar cierto aspecto externo y superficial en el plano social, incluía en su seno una serie de comportamientos éticos interiorizados y reflejados sobre la luz de la virtud. En este sentido, resulta básico el artículo de José Antonio Maravall (1965), que estudia la fortuna que tuvo esta palabra a lo largo de la Edad Media española, para asentarse en los preceptos de *El cortesano* de Castiglione, de Boscán y de Gracián.

³ Para la concepción del juego dentro de la sociedad medieval, véanse los estudios de Johan Huizinga (*El otoño de la Edad Media*, 1919, y *Homo ludens*, 1938), pero sobre todo, el trabajo de doctorado llevado a cabo por Ann Burrus, quien adaptó la tesis de este crítico para acercarse a la poesía de cancionero. En *Poets at Play* (1992) aplica el término «metagame» como inherente de los cancioneros españoles, ya que el juego se produce a partir del acto social de jugar, de manera que las composiciones poéticas estarán de algún modo relacionadas con la sociedad cortesana en donde el trovador se encuentra inmerso.

presenta una dicotomía o dualidad entre el amor y el matrimonio. Por su parte, Fiona Swabey reflexiona acerca del papel de la mujer dentro del amor cortés y de la sociedad medieval, y llega a la siguiente conclusión:

The increased emphasis on the maternal role of women, especially queens, confined them to the private sphere of motherhood, depriving them of the potential of self-realization in other areas [...] The concept of courtly love challenged these precepts, though arguably put women in an unenviable position. As objects of veneration and moral purity, they were deemed asexual; as adulterous females they were targets for censure and condemnation. (Swabey, 2004: 79)

Aunque su monografía estudia la poesía trovadoresca que circuló en torno al reinado de Leonor de Aquitania (1122-1204), creo vislumbrar una problemática similar cuando tratamos de concebir la naturaleza femenina dentro de la sociedad bajomedieval; de este modo, la dama en la poesía cancioneril constituiría un objeto alabado hasta un extremo tan marcado que parecería asexuado. Teresa Irastortza, mediante un estudio comparado de la caracterización de la mujer en cuatro cancioneros castellanos del siglo XV, establece una relación entre el estado social de la dama y su sexualidad, aunque la belleza de la mujer noble se indica sin referir ninguna cualidad física —incluso llega a señalar que «esta ausencia de rasgos físicos parecería paradójica ante el empeño de defender a la amada como la más bella» (1986-1987: 197)—. Ante esta postura «asexuada» de la mujer habría que resaltar, en primer lugar, la adscripción de esta a una serie de comportamientos sociales relacionados con la cortesanía y que promulgan la castidad y humildad como principales virtudes, y posteriormente, la exaltación de tales virtudes en la poesía de cancionero, mediante la hipérbole sagrada en la mayoría de los casos⁴. Nada podemos esperar, por tanto, de los recursos estilísticos utilizados en este tipo de lírica castellana, que atienden más a la artificiosa ingeniosidad del «trovar cerrado» que a la sensualidad plástica de las imágenes bellas, costumbre esta última que vendrá con los acordes renovadores de la estética italianista, a partir de 1550⁵.

⁴ María Rosa Lida, además de su artículo acerca de la hipérbole sagrada (1945), escribió acerca de la caracterización de la mujer en la poesía cuatrocristiana en «La dama como obra maestra de Dios» (1977), donde establece ocho formas de sublimación de la figura femenina. Aunque trate sobre asuntos celestinescos, tampoco puedo omitir el artículo de Santiago López-Ríos, «Ver 'la grandeza de Dios' en La Celestina: más allá del tópico de la hipérbole sagrada» (2010).

⁵ Esta visión de la poesía de cancionero tiene un grandísimo calado en la crítica actual, si bien fue quizás la labor de Keith Whinnom (1981) la que hizo un mayor hincapié en su conceptismo y carácter hermético. Gracias a su ocurrencia de recuperar el *Arte de prudencia* graciano para explicar el problema del lenguaje en la lírica cancioneril, tenemos el estudio de su «agudeza» por parte de Juan Casas Rigall (1995), o la

Por supuesto que el lector de estas páginas reconocerá, en el estilo limitado de la poesía de cancionero, que las metáforas referidas a la belleza de la dama hiperbolizan el concepto sumo de belleza, más que alguna cualidad física. Irastortza define muy bien la consecuencia inmediata de este fenómeno de abstracción del poeta: «el cortesano no se enamora de cualquier bella, sino de la belleza de las mujeres nobles» (1986-1987: 194). Sin embargo, esta forma de concebir el repertorio cancioneril puede ocasionar un estado de «ceguera perpetua» que nos conduce al engaño que produce cualquier generalización sin fundamentar debidamente, como por ejemplo, que Irastortza enumere flores como la rosa y el jazmín para afirmar solamente que actúan como metáforas «sin otra finalidad que la belleza misma» (1986-1987: 202), sin duda guiada por la tesis expuesta más arriba. Como veremos, la identificación de la mujer con elementos florales responde a un gusto por la estética mariana desde el siglo XIII que perpetúan algunos poetas del *Cancionero de Baena* (Villasandino sobre todo)⁶, por lo que en muchos casos no podemos conformarnos con lo heredado de la historiografía literaria: queda mucho por hacer en este género lírico, generalmente maltratado por la crítica⁷.

Absolutamente, la caracterización del personaje femenino no puede seguir limitándose a una serie de fundamentos críticos que hoy día se han convertido en meros *clichés*, en ideas compartidas que no causan más que desapego y animadversión a este estilo cortesano que todavía tiene mucho que mostrar al público más y menos especializado. En el siguiente punto trataré de demostrar cómo en el *Cancionero de Baena* conviven diferentes modelos literarios —desde los loores a la Virgen que

concepción extendida de este tipo de poesía como «conceptista» (Álvaro Alonso, 1986). Sobre la falta de plasticidad en los cancioneros, que suele presentarse como consecuencia de este arraigado estilo conceptual y abstracto, reseñaré solamente el trabajo de Nicasio Salvador Miguel (1977), que no deja de estar en deuda, por otra parte, con lo postulado por Otis H. Green en su *España y la tradición occidental*: «aun cuando el arte y la piedad ponían al servicio de la religión la belleza y el encanto de la vida terrena, se contaba con que tanto el artista como el aficionado al arte tendrían buen cuidado de no dejarse arrebatar por los hechizos del color y de la línea» (1969: 23).

⁶ Vid. Beltran, quien señaló antes que Irastortza que «la composición floral se manifiesta como procedimiento predilecto de la *descriptio puellae* entre 1300 y 1400, tanto en gallego como en castellano» (1985: 272). Con esta aserción se evidencia la enorme confluencia de tendencias y motivos estilísticos que comprende la poesía de cancionero, si no ya dentro solamente del primer cancionero castellano, desde este primero y el intonso *Cancionero general* de 1511.

⁷ Aunque es justo añadir que gracias a la labor silente de un sector en la actualidad conforma una de las muchas fructíferas salidas dentro de la investigación literaria. Sin duda favorecieron sobremano este cambio el *Catálogo-Índice* de Brian Dutton (1982), ampliado posteriormente en el mostrenco *Cancionero castellano del siglo XV* (1990-1991). Sobre las formas de caracterización de la dama, sin embargo, no ha habido la misma suerte.

podemos rastrear en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, hasta la apetencia por los temas mitológicos y la alegoría proveniente de Italia— en los que predominan formas diversas de caracterización de la dama, adscritas estas dentro de un marco que no siempre se define por su falta de acción o por su hermetismo abstracto. Después de todo, este primer cancionero castellano fue constituido según el gusto, en general, de la corte castellana de Juan II, y en particular, de su compilador Juan Alfonso de Baena (Casas Rigall 1995: 26), que aunque predominen las composiciones de temas relacionados con la liturgia y la didáctica (Beltran 2002: 38), también contiene un número significativo de piezas amorosas que pueden señalar una transición entre el estilo gallego-portugués de los siglos XIII y XIV y el castellano del XV (Beltran 1985 y 1991). Examinaremos, pues, dentro de esta riqueza de diversos estilos estéticos a partir de la concepción retórica de la mujer, cuyos parámetros pueden ser realmente tan excitantes como inabarcables en un primer acercamiento a la materia.

* * *

Este trabajo comprende el estudio detallado de cuatro cancioneros característicos del siglo XV español, a saber: *Baena*, *Palacio*, *Herberay* y *Estúñiga*. Estos cancioneros incluyen poetas que oscilan entre finales del siglo XIV y mediados del siglo XV, por lo que el espectro de poetas que manejamos es de una extensión aproximada de setenta y cinco años, a sabiendas de que Macías nació hacia mediados del XIV y Carvajal compuso poesías después de 1450. Cada cancionero se ha analizado siguiendo un mismo patrón:

- 1) Un estado de la cuestión de su historia manuscrita y transmisión textual.
- 2) Una profundización en la caracterización femenina que maneja las siguientes variables:
 - 2.1.) Caracterización física general.
 - 2.2.) Caracterización de las partes del cuerpo de la mujer.
 - 2.3.) Caracterización de su vestimenta.

Las dos primeras clasifican los distintos modos de caracterización en *no metafóricas*, cuando la mujer es descrita mediante epítetos u otras estructuras que no constituyan una imagen metafórica; y *metafóricas*, cuando se produce una imagen cuyo término real es

la mujer o una parte de su cuerpo. Dentro de las figuras metafóricas, se han identificado aquellas que se configuran mediante una referencia *vegetal*, *lumínica* o *mineral*; el resto de metáforas se clasifican dentro de la categoría de *otros*. No siempre aparecen todas estas sub-categorías; cuando no lo hacen significa que no he encontrado ningún recurso metafórico de esas características (véase TABLA 1).

Finalmente, los objetivos que se propone este estudio son muy concretos: establecer un análisis exhaustivo de la caracterización femenina en la poesía amorosa cancioneril, para así poder determinar las influencias de las que se compone y la evolución que ha sufrido este tipo de poesía desde finales del XIV hasta mediados del XV. Aunque confieso que el fin esperable no es nada fácil de alcanzar, me conformo con ofrecer las hipótesis que pienso que son más fundamentadas en cada caso y, en un plano general, facilitar al especialista en la materia un corpus suficientemente extenso como para trabajar con él y sacar conclusiones provechosas, dentro de los estudios medievales.

II. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE BAENA*

1. LA HISTORIA DEL MANUSCRITO PN1 Y SU TRADICIÓN TEXTUAL

El *Cancionero de Baena* supone el primer intento en lengua castellana de reunir en un código poemas que circulaban en el entorno cortesano, llevado a cabo por la labor del compilador por cuyo nombre se conoce este cancionero, y cuya vida se desconoce casi por completo. Dejando a un lado las aseveraciones de Azáceta (1966, I: 5-16) por provenir en su mayor parte de poemas suyos, los datos biográficos de Juan Alfonso de Baena han sido resumidos por los editores Dutton y González Cuenca de la siguiente manera⁸:

El converso y hombre de letras Juan Alfonso de Baena nació probablemente en los alrededores de Marchena hacia 1375 [...] Se educó en Baena. Trabajó como escribano real. Caballero villano de posición económico-social media-alta, con posesiones e intereses económicos en Córdoba, contrajo matrimonio con Elvira Fernández de Cárdenas, hija de Lope Ruiz de Cárdenas y María López de Luna, que aportó al matrimonio una nada despreciable dote y con la que tuvo al menos un hijo, homónimo suyo. El 27 de septiembre de 1435 ya había muerto. (1993: XVIII)

Con estas pinceladas de la vida de Baena podemos constatar que la confección de nuestro código debió de completarse entre 1426 y 1430 (Dutton y González Cuenca, 1993: XX), cuando Baena se disponía a entregar al rey de Castilla Juan II una auténtica

⁸ Ambos editores deben mucho a los dos artículos publicados por el Archivero de la catedral de Córdoba Nieto Cumplido (1979 y 1982), que aportan documentos importantes para trazar la biografía del poeta. Por otra parte, a pesar de que la mayor parte de los datos de Azáceta son meras suposiciones, el que fuera considerado como converso ha sido generalmente aceptado sin reticencias por la crítica, debido a los poemas de Diego de Estúñiga y Fernán Manuel de Lando que lo acusan denigrantemente de judío (1966, I: 5). No obstante, la procedencia de Baena ya fue indicada desde la *Historia crítica* de Amador de los Ríos, quien lo califica con el adjetivo desafortunado *judino* (1864, V: 207), mala lectura de 'jndino' que aparece en el prefacio de nuestro cancionero (fol. 1^o).

antología poética⁹. Durante mucho tiempo se ha pensado que el códice único que conservamos del *Cancionero de Baena* es el original que tuvo el rey en su biblioteca; así lo da a entender Azáceta en su edición del cancionero, justificando la gran afición del rey castellano a la cultura y las letras de su tiempo¹⁰. Sin embargo, tanto el análisis codicológico de Tittmann (1968) como las observaciones paleográficas de Blecua (1974) apuntan a que nuestro códice no pudo ser el original y que se trata, en efecto, de una copia confeccionada después de 1462, ya que el papel utilizado está datado en Pistoia durante los años de 1461 y 1462¹¹. Finalmente, Blecua acepta como fecha aproximada la propuesta por Tittmann: hacia 1465 (1974: 231).

La historia del manuscrito es bastante azarosa y ha sido trazada por Azáceta en el capítulo IX de su edición (1966, I), si bien para cuestiones de carácter ecdótico son de vital importancia los artículos respectivos de Rodríguez-Moñino (1959), Barclay Tittmann (1968) y Alberto Blecua (1974). La edición más moderna que tenemos de nuestro cancionero (Dutton y González Cuenca, 1993) tiene en cuenta todos estos estudios para trazar la trayectoria de PN1, por lo que lo utilizaremos de base para comentarla detalladamente.

El códice conservado del *Cancionero de Baena*, seguramente copia del original con el que Baena obsequió al rey de Castilla, pasó a la biblioteca de Isabel la Católica junto con el original, confeccionado en pergamino, y con otros muchos libros provenientes de la herencia de su padre. En el archivo de Simancas se conserva un

⁹ Azáceta considera, por el contrario, que la labor de compilación debió de comenzarse antes de la muerte de María de Aragón (1445) y continuarse «posiblemente hasta la muerte del rey», es decir, en 1454 (1966, I: 33). Por su parte, Alberto Blecua niega la veracidad de este aserto y defiende que ninguno de los poemas compilados por Baena sobrepasan el año de 1425, proponiendo como fecha tope el año de 1430 (1974: 242, n. 21). Sobre la fecha de arranque, el año 1426, Dutton y González Cuenca la señalan atendiendo a la rúbrica del poema de Baena, «Generosa, muy onrosa» (ID1592; Dutton y González Cuenca, 1993: 715-716), que indica como su destinataria a la «Condessa de Castro», es decir, a Beatriz de Avellaneda, esposa de Diego Gómez de Sandoval, quien fue conde de Castrogeriz desde 1426 (1993: xx, n. 3).

¹⁰ «Sabemos de la extraordinaria afición de Juan II por la poesía y por los códices, que le llevó a proteger a los poetas y a constituir una de las bibliotecas más importantes de su tiempo» (1966, I: 79). La falta de otros testimonios que corroboren la existencia de copias le hacen mantener su hipótesis, además de la presentación y cuidado del códice que, según este crítico, son impecables: «pero en el estado actual de las cosas, todos los indicios nos mueven a admitir que nos encontramos ante el único manuscrito de un Cancionero, que es precisamente el que recibió el Rey castellano de manos del judío Baena» (1966, I: 50). Este aserto es contradicho por Dutton y González Cuenca, pues afirman tajantemente que «el manuscrito parisino es una copia (y no buena)» (1993: xxii).

¹¹ De todos modos, la posibilidad de que el manuscrito PN1 fuera una copia del original ya fue señalado por Henry Lang debido a sus numerosas imperfecciones (1926: [5]).

inventario conocido con el título de *Libro de las cosas que están en el Tesoro de los Alcázares de Segovia, en poder de Rodrigo de Tordesillas, el qual fizo Gaspar de Grizio, por mandado de la reina Isabel*, donde se registran dos códices con unos pocos y vagos datos (1993: XXIII):

1) Un libro de marca mayor de mano, en romance, en pergamino, que es de coplas de Alonso Álvarez de Villasandino e otras leturas e en coberturas de cuero colorado.

2) Otro libro de pliego entero de mano en papel a coplas de romance que se dice *Tratado de Alonso de Baena*, las coberturas de cuero negro¹².

Según Azáceta, mientras que la segunda descripción menciona nuestro cancionero castellano, la primera debía de ser un cancionero individual con las obras de Villasandino hoy perdido (1966, I: LXXX); no hizo caso, pues, a las observaciones de Sánchez Cantón, que identifican ambos códices como ejemplares distintos del mismo cancionero (1950: 49). En todo caso, estas obras pasaron a la biblioteca que fundó Felipe II en El Escorial, «quizá en 1591, cuando se trasladaron a El Escorial los libros de Isabel la Católica», tal y como atestiguan muchos de sus inventarios (1993: XXIV)¹³. Sin embargo, mientras que al original se le pierde la pista antes de la escritura del inventario de Lucas de Alaejo (1600-1612), donde no aparece mentado, se tiene constancia de que el manuscrito PN1 se conserva en El Escorial hasta, al menos, finales del siglo XVIII, como demuestra la minuciosa descripción del códice llevada a cabo por Rodríguez de Castro en 1786 (Blecua, 1974: 231).

Después del testimonio de Castro, nuestro cancionero aparece en un catálogo formado a partir de la biblioteca del arabista José Antonio Conde y subastado en la casa de Evans, a partir del 6 de julio de 1824. En el ejemplar conservado del catálogo aparecen apuntados el nombre del comprador y su precio de venta, por lo que sabemos

¹² El inventario ha sido cogido de Sánchez Cantón (1950: 49).

¹³ No puede probarse, por otro lado, la hipótesis del paso de ambos códices por la Capilla Real de Granada tras la muerte de la reina en 1504, aunque es bastante probable que ocurriese, ya que muchas pertenencias de Isabel corrieron la misma suerte. Azáceta comenta los inventarios de la biblioteca de San Lorenzo con detenimiento (1966, I: LXXXII-LXXXV). De la estancia del «posible original» en esta biblioteca, Tittmann indica que debió de encontrarse allí desde finales del siglo XVI, ya que algunas obras escritas en aquella época citan datos contextuales y lecciones imposibles de sacar de PN1 (Blecua, 1974: 232). Las obras mencionadas son la edición de Argote de Molina de la *Historia del gran Tamorlán* (1583) y el *Cancionero del Marqués de la Romana*, más conocido como el «Pequeño cancionero».

que fue adquirido por el librero inglés Thorpe por 131 libras esterlinas (Rodríguez-Moñino, 1959: 140). De Thorpe pasa a la biblioteca de Richard Herber que, una vez fallecido, se puso en venta en Londres en 1836. Debido a que nadie se interesó por la posesión de nuestro códice, las pujas fueron muy pocas, y acabó llevandoselo el librero Técherer para la Bibliothèque Nationale de París, pagando una cantidad irrisoria de sesenta y tres libras esterlinas. El *Cancionero de Baena* acabó ingresando en dicha biblioteca en abril de 1836 (Dutton y González Cuenca, 1993: xxvi), donde se guarda con la signatura Esp. 37¹⁴.

No obstante, la andadura de PN1 desde 1786 a 1824 sigue suponiendo hoy en día una incógnita de difícil solución. Por un lado, tenemos las declaraciones de lo ocurrido hechas por Eugenio de Ochoa, en su primera edición de *Baena* (1851), aunque no apoya su relato con pruebas irrefutables de su veracidad:

Habiéndose tratado, antes de la Invasión francesa de 1808 de continuar la *Colección* de Sanchez, fueron comisionados al efecto Cienfuegos, Navarrete y Conde, quienes por conducto de las Reales Academias Española y de la Historia, allegaron algunos manuscritos antiguos, entre ellos el de Baena. Teníanlos depositados en casa de Conde, donde se reunían para el desempeño de su comision; mas precisados a separarse por los sucesos de la Guerra de la Independencia, se convino en que el último entregase los códices en la Biblioteca Real para su custodia. No consta en este establecimiento que así lo verificase, y el anuncio del *Cancionero* de Baena entre los papeles y libros que pertenecieron a Mr. Heber, es un vehemente indicio de que, a lo menos por lo tocante a este códice, no le fué posible cumplir con lo convenido. Acaso tambien, entregado en la Biblioteca Real sin las debidas formalidades, alguno lo extraería de ella, y lo vendería a los herederos de Conde. Como quiera, es lo cierto que desde principios de este siglo falta de la biblioteca del Escorial el *Cancionero de Baena*. (Pidal, 1851: vi).

Por otro lado, existe la duda de que el catálogo de Evans fuera fidedigno, pues el gramático Vicente Salvá, emigrado por cuestiones políticas a Londres, y testigo de la subasta celebrada en 1824, le acusa varios años después en su *Catálogo* (1872) de

¹⁴ En 1850, Achille Jubinal publica un opúsculo contra los bibliotecarios de la Biblioteca Nacional parisina, denunciando la desaparición de algunos libros y el poco cuidado con que los trataban. Con respecto a nuestro cancionero, «denuncia que cuando el códice entró en la Biblioteca iba falto de dos folios y parte de otro, responsabilizando a los conservadores de la Biblioteca parisina de la pérdida de cinco folios más» (Dutton y González Cuenca, 1993: xxvi). Buena parte del texto de Jubinal, hallado en un raro folleto titulado *Une lettre inédite de Montaigne*, es reproducido por Rodríguez-Moñino en su artículo ya citado (1959: 147-149).

falsificar la procedencia de muchos libros afirmando que pertenecían a la biblioteca de Conde¹⁵. También Bartolomé José Gallardo libera al orientalista de cualquier responsabilidad, asegurando que, después de tener acceso al inventario de su biblioteca en 1820 y haber adquirido algunos libros y manuscritos españoles, «tal códice jamas a pertenecido Conde, ni se a contado entre sus libros» (*Apud* Dutton y González Cuenca, 1993: xxv). Además, las dudas se disipan todavía más si atendemos a la carta de encargo para continuar la *Colección* de Tomás Antonio Sánchez, fechada el 4 de octubre de 1807, en la que no aparece por ninguna parte el nombre de Conde¹⁶.

Para Rodríguez-Moñino, lo más probable es que el códice se extraviase entre 1809 y 1814, cuando la Biblioteca del Escorial se traslada al convento de la Trinidad en Madrid (1959: 146)¹⁷; sin embargo, al no tener ningún documento que abale fehacientemente este hecho debemos aceptar por el momento, como hacen Dutton y González Cuenca, que «las dudas quedan en pie» (1993: xxv).

El manuscrito PN1 es descrito por Azáceta en el segundo capítulo de su introducción (1966, I: 19-21), y la siguen casi literalmente Dutton y González Cuenca (1993: xxvii), «dándole [Azáceta] unas dimensiones de 406x270 mm. y dejando constancia de que está copiado en papel, a dos columnas y con tinta negra para los versos y roja para los encabezamientos, con alguna excepción. La letra es gótica...»¹⁸. Sin embargo, olvidan un hecho constatado por este crítico, y es que ya señala que el códice ha sido escrito por varias manos, aunque sin especificar demasiado (1966, I: 20). Además, su contenido es divisible en tres partes: una que forma el *Cancionero* propiamente dicho (1^r-192^v), y otras dos, copiadas por manos diferentes, que incluyen

¹⁵ Cuando cita a Evans, Salvá asevera estas acusaciones: «Este es el primer catálogo de una venta casi exclusivamente compuesta de libros españoles. Comprende mil trescientos sesenta y cinco artículos, de los cuales puede asegurarse que no hay cien que hayan pertenecido a Conde. Es una práctica constante de los extranjeros, para dar nombradía a estos Catálogos, el suponer ha sido formada la colección por algún personaje distinguido, y si en algunas ocasiones no tienen sujeto recientemente fallecido de quien echar mano, inventan un apellido cualquiera recurriendo más frecuentemente a los de origen ruso o germánico» (*Apud* Rodríguez-Moñino, 1959: 144).

¹⁶ El contenido de la carta puede leerse en el Apéndice I de la edición de Dutton y González Cuenca (1993: LVII), donde el único nombre que coincide con la relación de Ochoa es el de Martín Fernández Navarrete. De los comisionados nombrados en la carta, además de Navarrete y de su receptor, el académico desde 1803 Francisco Antonio González, también forma parte el historiador Manuel Abella. La colección de poesías sin terminar se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 3755-3765).

¹⁷ En la descripción que hace Azáceta de la historia del manuscrito traza también este traslado, y su vuelta a El Escorial, de donde desapareció repentinamente (1966, I: 86).

¹⁸ Digo casi literalmente porque las medidas que ofrece este editor vasco son ligeramente distintas: 410x260 mm (1966, I: 19).

los *Proverbios* de Santillana (193^r-202^v) y las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (203^r-205^v). Además, Dutton y González Cuenca indican que faltan los folios 6, 7, 37, 44, 144 y 168 y que la parte del cancionero se compone de dieciséis cuadernos de doce folios cada uno (1993: XXVIII), dato del que también informa Blecua en su estudio detallado de la composición del códice (1974: 244-245).

Este crítico, por su parte, señala hasta cinco copistas en la confección de la copia de nuestro cancionero, además de que estudia la disposición de los cuadernos, e indica un desorden en la foliación que afecta a los autores Fernán Manuel de Lando, Villasandino, González de Mendoza y Garci Fernández de Jerena, y una serie de pérdidas que ha sufrido, entre otros pasajes, el *Prologus Baenensis*, de cuyo final no sabemos nada en absoluto¹⁹.

Respecto a la transmisión textual de PN1, muy poco puede sacarse en claro, debido, entre otras cosas, a que no conservamos ningún vestigio antológico de poesía castellana anterior a nuestro cancionero. De todos modos, aunque este aspecto se ha tenido más en cuenta durante la última década, considero pertinente transcribir la falta de estudios al respecto, que denuncia Beltran con las siguientes palabras: «En general puede afirmarse que el vacío más significativo afecta a la transmisión textual [...]. El punto más débil de nuestros conocimientos sigue siendo la gestación de los cancioneros, sus relaciones mutuas y su circulación» (1999: 15-16). Sin embargo, basándose en el trabajo de Blecua (1974) y sobre el *Cancionero de Baena*, ya este crítico adelantó los materiales de los cuales se sirvieron para copiarlo; cree, en definitiva, que debió de copiarse por cuadernos sueltos, de manera que dicha práctica se remontaría a la costumbre de las bibliotecas monacales (1995: 260).

Sin embargo, quedan por determinar las fuentes de las cuales se sirvió el antólogo Baena para componer su cancionero. Basándose en la labor seguida por Hernando del Castillo, del que sí deja testimonio en su prólogo del *Cancionero General*, Cleofé Tato establece el método recopilatorio seguido por Baena: además de investigar acerca de poetas antiguos, debió de recoger datos relevantes de sus poemas que pondría en las rúbricas de cada cual (2005a: 106). Todos estos datos debían de

¹⁹ La enmienda del copista, aun cerrando solo una parte de la oración, no es suficiente para concluir todo el aserto final de Baena, por lo que Blecua afirma que «el copista A [aquel que empieza a copiar desde el principio hasta el folio 96] tenía como arquetipo un texto en el que faltaba un folio. En este modelo la *Tabla*, lógicamente, estaría copiada en el recto del folio inmediato al perdido» (1974: 261).

venirle a partir de materiales que hoy en día no se conservan, pero que existirían en el pasado; la razón por la que Villasandino aparece amplísimamente en nuestro cancionero, y dentro de un bloque más o menos uniforme (desde el folio 4 al 68), podría justificar la existencia previa de un cancionero de autor con sus propias poesías²⁰. No obstante, Tato relativiza esta hipótesis en su artículo, pues las dudas que de su atribución manifiestan algunas rúbricas, sumado a los poemas que ofrecen una falsa atribución a Villasandino (concretamente, el poema «Por una floresta oscura», ID1183, es copiado en PN1 en dos ocasiones: la primera con el nombre de Villasandino, y la segunda, con el de Garci Fernández de Jerena, seguramente el verdadero autor de la composición), hace realmente complicado el pensar en la existencia de un cancionero de este autor individual. Tato ofrece la hipótesis, bastante más plausible, de que la poesía de Villasandino haya sido producto de varias fuentes simultáneas que haya unificado el compilador a la hora de la copia (2005a: 115).

En fin, esto es lo único escrito hasta la fecha sobre la fabricación del *Cancionero de Baena*. Desde luego, hay muchos poetas presentes en bloques más o menos homogéneos del que solo se conocen los poemas insertos en nuestro cancionero, y de los cuales no podemos establecer, de momento, ningún tipo de hipótesis relacionada con las fuentes utilizadas por Juan Alfonso.

2. CARACTERIZACIÓN FÍSICA DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE BAENA*

2.1. No metafóricas

La adjetivación en nuestro primer cancionero castellano es más abundante que la que nos encontramos en cancioneros posteriores, sin duda alguna porque la caracterización de la mujer, de forma general, va disminuyendo a lo largo del siglo XV en favor de la plasmación artificiosa (y, en algún caso, artificial) del sentimiento amoroso experimentado por el hombre, que va enriqueciéndose a su vez de motivos e imágenes a

²⁰ De este aspecto en particular no se centra la tesis doctoral que Mota Placencia dedica al poeta (1990), aunque afirma que, dentro de los testimonios que recoge su poesía, el *Cancionero de Baena* resulta el más significativo: «si el *Cancionero de Baena* no hubiese llegado hasta nosotros [...], la existencia de Villasandino y de su obra poética se reduciría a unos pocos poemas de estilo y atribución desigual dispersos por varios cancioneros, y a unas mínimas noticias en las letras de los siglos XVI y XVII» (1990, I: LXXVI-LXXVII).

lo largo de la centuria. En definitiva, destacan en el uso de epítetos los poemas en loor, ya que manejan una variedad notable de ellos, aunque todos suelen circunscribirse en una visión abstraída del objeto femenino, de manera que lo más frecuente es que se presente una caracterización carente de cualquier referencia física o sensible²¹.

Habrà que fijarse, por tanto, en el estilo con que aparecen los adjetivos o los sustantivos abstractos en cada caso. Aunque, en primer lugar, procederé a mostrar las formas de tratamiento y, en general, las apelaciones o vocativos no metafóricos dirigidos a la dama. Considero que deben tratarse con una especial atención pues, en muchas ocasiones, sobre todo en endechas y poemas circunstanciales donde la alabanza de la mujer quede mermada, son lo único que nos aporta una idea de la belleza de la mujer. Por ejemplo, el poema de Villasandino, «Señora noble loada» (ID1221; Dutton y González Cuenca, 1993: 106), pide a la condesa Elvira de Guzmán, que fue la segunda mujer de Ruy López Dávalos, que favorezca a su esposa, pues sirve en su corte como capellana. Aparte del adjetivo relacional *noble*, aparece una fórmula de cortesía especialmente productiva en sus composiciones poéticas: me refiero a «gentil señora» (v. 26), que aparece en varios de sus poemas, con función vocativa o sin ella²².

Otras fórmulas similares que se repiten en este cancionero, aunque no estén compuestos por un calificativo, son el apelativo *señora* y derivados (*señora mía*, *mi señora*, *señor*, etc.), que sin duda remiten a la tradición trovadoresca, al crear una

²¹ Sobre este aspecto, conviene recordar las palabras de Irastortza: «entre las descripciones de nobles cortesanas no son abundantes los epítetos que acompañan a la denominación de una parte del cuerpo de la amada. Las metáforas casi nunca se refieren a un rasgo físico concreto, sino más bien a la belleza en general o a una descripción que quiera sobre todo alabar la belleza ética» (1986-1987: 201). El principal problema que percibo en su artículo es, en resumen, que mediante la distinción entre noble y villana se pretenda establecer un código de caracterización general que se queda realmente corto si tenemos en cuenta un corpus más amplio de poesías de cancionero. Esto le hace errar en la primera afirmación que plantea: es cierto que las partes del cuerpo de la amada aparecen alabadas con menor frecuencia que ella en sí, pero también es cierto que, cuando aparecen, suelen ir acompañadas de un epíteto que las califiquen. Realmente me interesa, por consiguiente, el dato de que las metáforas refieran a la belleza de la dama en abstracto, porque simplemente pienso que ocurre de igual manera con los epítetos.

²² Efectivamente, este vocativo aparece como tal en otro poema de Villasandino: en «Quando yo vos vi donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), v. 4. Apelativos similares con variaciones mínimas están en el mismo, «Tempo ha que muyto affané» (ID1165; Dutton y González Cuenca, 1993: 35), v. 6: «la gentyl sin par»; y «Desseoso con desseo» (ID1190; Dutton y González Cuenca, 1993: 70), v. 4: «la gentil señora mía». Por otra parte, el adjetivo *gentil* como predicativo de *señora* sin función vocativa lo tenemos en el mismo, «Mayor gozo aventajado» (ID1151; Dutton y González Cuenca, 1993: 17-18), v. 39.

relación de vasallaje entre el galán y la amada²³. Por supuesto, este sustantivo suele acompañarse de un calificativo que complete y restrinja su significado; dependiendo de cada caso, puede ser un adjetivo que describa el físico o la moral de la dama²⁴. No importa la naturaleza del calificativo que actúe como adyacente suyo, pues todos ellos remiten por el nombre a la relación feudal entre vasallo/señor, aunque realmente parece que gustan más, curiosamente, los adjetivos que describen la moralidad de la mujer, sin duda alguna debido a la superioridad que establece de por sí el apelativo *señora*²⁵.

También tenemos apelativos que solamente se centran en el grado afectivo, de manera que sugieren una mayor cercanía con respecto a la situación tradicionalmente superior de la mujer cancioneril, además de que se alejarían, al menos aparentemente, del rasgo vasallático del amor típicamente provenzal. Entre las formas más usuales tenemos *mi bien*, *mi vida*, *vida mía* y similares²⁶. Por otra parte, el vocativo puede formarse mediante antonomasias, que aunque no son tan frecuentes en la lírica

²³ El vocativo *señora* lo encontramos en Villasandino, «Señora, flor de açuena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22), v. 1; el mismo, «Quando yo vos vi donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), v. 29; el mismo, «Desque de vos me partí» (ID1161; Dutton y González Cuenca, 1993: 28), v. 13; el mismo, «Muy eçelente persona» (ID1210; Dutton y González Cuenca, 1993: 92-93), v. 25; el mismo, «Señora, vuestra salud» (ID1314; Dutton y González Cuenca, 1993: 198-199), v. 1; Pedro González de Mendoza, «Por Deus, señora, non me matedes» (ID1386 D 1385; Dutton y González Cuenca, 1993: 319-320), vv. 1 y 17; Fernán Sánchez Calavera, «Señora muy linda, sabed que vos amo» (ID1664; Dutton y González Cuenca, 1993: 410-412), vv. 52 y 65; entre otros. Por otro lado, las demás variantes están en Villasandino, «Quando yo vos vi donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), v. 18: «señora mía»; el mismo, «Entre Doiro e Miño estando» (ID1158; Dutton y González Cuenca, 1993: 25-26), v. 40: «miña señor»; Fernán Sánchez Calavera, «Pues el mi consejo, en que ay defecto» (ID1668 R 1667; Dutton y González Cuenca, 1993: 415), vv. 6 y 14: «la vuestra señor»; Pedro González de Mendoza, «Pero te sirvo sin arte» (ID1387; Dutton y González Cuenca, 1993: 320), v. 14: «señora mía»; entre otros.

²⁴ En Villasandino, «Entre Doiro e Miño estando» (ID1158; Dutton y González Cuenca, 1993: 25-26), v. 40: «miña señor estraña»; el mismo, «Pois me non val'» (ID1171 D 0405; Dutton y González Cuenca, 1993: 43), vv. 2, 17 y 25: «boa señor»; el mismo, «Amorosso riso angelical» (ID1186; Dutton y González Cuenca, 1993: 66-67), v. 5: «noble señor»; el mismo, «Notable señora, a vos me querello» (ID1220; Dutton y González Cuenca, 1993: 104-105), v. 1: «notable señora»; Fernán Sánchez Calavera, «Señora muy linda, sabed que vos amo» (ID1664; Dutton y González Cuenca, 1993: 410-412), v. 1: «señora muy linda»; entre otros.

²⁵ Hasta cierto punto, también gozan de cierta aceptación derivados de este nombre con la misma connotación de vasallaje: así, *dueña* en Villasandino, «Quando yo vos vi donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), v. 54; el mismo, «Muy eçelente persona» (ID1210; Dutton y González Cuenca, 1993: 92-93), v. 17: «dueña bienaventurada»; entre otros.

²⁶ En Francisco Imperial, «Ante la muy alta corte» (ID0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 284-286), v. 66: «mi vida»; Fernán Sánchez Calavera, «Señora muy linda, sabed que vos amo» (ID1664; Dutton y González Cuenca, 1993: 410-412), v. 33: «gentil vida mía», y v. 56: «...mi bien, mi amada»; entre otros.

cancioneril, presenta ejemplos significativos. Estas suelen ser adjetivos referentes al físico, y aplicados en poemas laudatorios menos solemnes²⁷.

Con respecto a los epítetos aplicados en la descripción de la amada, pueden ser referidos a cualidades físicas o morales. En la tradición trovadoresca, la perfección en el laudo se encontraba en conjugar estas dos cualidades; tal y como afirma Diego de Saldaña en «O duenna más eccellente» (ID0635 G 0636; Salvador Miguel, 1987: 585-589): «que virtud et fermosura / a todo hombre faze estable» (vv. 7-8)²⁸. Sin embargo, en la lírica cancioneril resaltan las virtudes físicas frente a las morales. Por ejemplo, el poema «Desque vi vuestra color» de Villasandino (ID1154; Dutton y González Cuenca, 1993: 20-21) presenta un cuarteto de nombres abstractos que, describiendo a la dama, tres de ellos hacen mención a su físico y uno a su moralidad: «vuestra lindeza y beldat / fermosura y onestat» (vv. 9-10). Desde luego, aquellos poemas que expresan los lamentos del amante, y en definitiva, que se centran menos en la descripción femenina, representan a esta como agente de sus males, y su principal arma suele ser su atavío físico. También en la endecha de Villasandino, «Viso enamorado» (ID1187 D 1186; Dutton y González Cuenca, 1993: 67), donde solamente se dirige a la amada para afirmar que «la tu fermosura / me puso en prisión» (vv.5-6). Macías, sin embargo, suplica a su dama que tenga bondad, pues por su belleza ya ha sido conquistado, en «Ay señora en que fiança» (ID0447; Dutton y González Cuenca, 1993: 546-547): «la tu muy

²⁷ En Villasandino, «Desque vi vuestra color» (ID1154; Dutton y González Cuenca, 1993: 20-21), v. 17: «fermosa», y v. 22: «graçiosa» (pero también «briosa» en el v. 2); el mismo, «Linda, desque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72): v. 1: «linda», adjetivo que actúa como anáfora que abre cada estrofa; entre otros. En relación con el estilo cortés de este tipo de poesía, la antonomasia puede hacerse más compleja y ocupar todo un verso, como en Fray Diego de Valencia, cuyo apelativo está compuesto por dos adjetivos y una oración relativa. Se trata del poema «Por vos bivo en toda parte» (ID1633; Dutton y González Cuenca, 1993: 350-351), v. 2: «linda gentil en que creo».

²⁸ Desde luego, la importancia de la moral en el amor, y por lo tanto, su identificación con la idea de bien, posee una enorme tradición que abarca desde la Antigüedad Clásica, con la concepción del amor platónico (reflejado en sus diálogos *Fedón*, *Banquete* y *Fedro*) y la armonía pitagórica, que en la mujer se traduce, según Monserrat Jufresa, en «la dona que assoleix la plenitud de seny i de prudencia [...] I en tindrà cura amb senzillesa, proferint i escoltant paravles honestes» (1998: 28). Todo este cúmulo de virtudes pasan a la poesía provenzal, en la que los amadores tenían que cumplir una serie de leyes estrictas; en palabras de Blanco Valdés, «no todo hombre podía amar ni toda mujer podía ser amada sino sólo aquellos que se distinguen por su pureza de costumbres» (1996: 14-15). No duda este crítico, en consecuencia, en relacionar este hecho con la *morum probitas* de Andreas Capellanus (1996: 15). En fin, esta concepción amorosa puede apreciarse en nuestra lírica de cancionero, aunque la influencia de *De Amore* no sea tan clara para la crítica moderna (Cf. Whinnom, 1993³).

grant beldad / en ti traigo yo la morte / sin contenda / si me non val' tu bondat» (v. 27-30)²⁹.

Sin embargo, da la sensación que los autores más antiguos del *Cancionero de Baena* eran muy conscientes del binomio *belleza/virtud*, ya que en su gran mayoría tratan de no desquebrajar el equilibrio entre el aspecto exterior e interior de la dama³⁰. En este sentido, normalmente se organizan mediante estructuras simétricas de cuatro versos totales, donde los dos primeros refieren a la belleza física y los dos restantes a las virtudes morales. Tal ocurre en la composición de Villasandino, «Por amores de un estrella» (ID1189; Dutton y González Cuenca, 1993: 69): «es fermosa con lindeçe, / trage [trae] muita loçanía, / de bondat e cortesía / todos tiempos se guarnesçe» (vv. 21-24); y en la de Pedro Ferruz, «Jamás non avré cuidado» (ID1431; Dutton y González Cuenca, 1993: 533-534), pues el «brío bueno e loçano» de la dama (v. 21) concuerda con su ser virtuoso, al considerarla el poeta como «noble señora e onesta» (v. 23)³¹.

En los poemas en loor de nuestro primer cancionero castellano, los rasgos morales responden a una concepción divinizada de la mujer, en la cual se identifica directamente con las virtudes de la Virgen María y, por tanto, con los poemas en loor a su santidad³². En consecuencia, voy a analizar los distintos calificativos dedicados a este aspecto de la mujer a raíz de compararlas con aquellos que tienden a aparecer en obras

²⁹ Otro poema de lamentación donde aparecen pocos calificativos, y todos ellos referentes al físico, es la desfecha de Arcediano de Toro, «Ora me convén este mundo lexar» (ID1441 D 0533; Dutton y González Cuenca, 1993: 555), donde sólo se destaca la belleza de la amada, primero mediante el tópico de la dama sin parangón en la Tierra («la máis fermosa de quantas eu vi», v. 3), y a continuación mediante la siguiente finida: «¡Ay, la mi señora de bon paresçer, / con la vosa gracia me voy desterrar» (vv. 9-10).

³⁰ Sobre este binomio en la cultura clásica reflexiona Monserrat Jufresa, estableciendo que «era [la belleza] apreciada com un element inductor d l'eros necessari per a la reproducció de l'espècie, i essent aquest un factor econòmic de primera importancia, la bellesa era vista com un factor positiu per facilitar l'arribada d'una dot, o per assegurar una aliança» (1998: 24). Lejos de para lo que significaba la *virtus* dentro de la esfera masculina, en la mujer debía contener valores pasivos como la castidad y la honestidad, rasgos que vemos ejemplificados de sobra en nuestra poesía de cancionero.

³¹ Otros ejemplos similares los observamos en Villasandino, «Linda, desque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72), vv. 17-18: «linda con toda beldat, / donosa sin crueldat», donde la estructura es paralelística. Villasandino también tiene un poema formal de versos dodecasílabos, «Notable señora, a vos me querello» (ID1220; Dutton y González Cuenca, 1993: 104-105), donde el verso que abre cada estrofa contiene una caracterización física y moral de su dama respectivamente: «Gentil fijadalgo de muy noble fama» (v. 9), «muy linda donzella de alto linage» (v. 17), «gentil muy honesta...» (v. 25), y «donzella graciososa de cordura estraña» (v. 33).

³² Con respecto a la tradición mariana en nuestra literatura, para Nepaulsingh supone una cadena que permite relacionar gran parte de la producción medieval, especialmente durante el siglo XIII: «but these are all faint echoes, mere glimpses of a strong tradition of literary composition, the psalter tradition, which in terms of major works, blossomed and decayed in thirteenth-century Spain» (1986: 39).

marianas; utilizo, para este efecto, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X y su séquito de poetas³³. De este modo, puede predecirse con mayor sencillez hasta qué punto las composiciones en loor de la poesía de cancionero guardan relación con los poemas dedicados a la Virgen y, en ese sentido, resultaría más fácil establecer los rasgos objetivos pertinentes en los que pueda advertirse una sacralización de la dama.

En la cantiga CLXX (Mettmann, 1988, II: 175-176) aparecen resaltadas la bondad y la medida como virtudes de la Virgen (vv. 1-2: «loar debemos a que sempre faz / ben o en que toda medida jaz»), mientras que en la CXL se nos presenta un rico catálogo de ellas (1988, II: 115): *cordura* (v. 6), *nobleza* (v. 9), *franqueza* (v. 11), *lealtad* (v. 14), *conhorte* (v. 15), *bondad* (v. 15), y *verdad* (v. 16). Desde luego, dentro de toda esta lista de virtudes morales habría que añadir, en último término, aquellas que remiten a su noble linaje: la *cortesía*, virtud que no dudan en alabar múltiples poetas del *Cancionero de Baena*³⁴.

No obstante, los poemas donde la mujer sea alabada por su moralidad, sin referir a cualidades físicas, son algo escasos, si se deja de lado el adjetivo *gentil*, bastante común en este cancionero. Los poemas en loor a un personaje noble, por lo general, enfatizan con mayor insistencia las cualidades morales de la mujer, pero no llegan a faltar referencias a su buen aspecto exterior. Villasandino escribe un poema jugando con las iniciales de la dama, de nombre Catalina, en «Ocho letras muy preciadas» (ID1289; Dutton y González Cuenca, 1993: 172-173), donde cada una de ellas señalan una virtud, pero el realce de lo físico sigue estando presente, aunque parezca más formalizado por el único uso de sustantivos abstractos: «grant audaçia / en fablar, en gentileza / e su grant polideza / e complida fermosura» (vv. 59-62)³⁵. Por otra parte, propio del

³³ Para este análisis, utilizo la edición de Castalia hecha por Walter Mettmann y preparada en tres tomos (1986-1989).

³⁴ Desde la lírica provenzal se manejaban los términos de *cortesía* y *mesura*, que resume Blanco Valdés en los siguientes términos: «una vez asentadas las bases de la nobleza y dignidad exigidas para poder amar, tanto el amante como la amada —pero fundamentalmente el amante—, debían tener siempre y en todo momento presentes las normas impuestas por el código de la *cortezia*. Este código para realizarse plenamente exigía del amante al menos dos aptitudes que, para los trovadores provenzales, parecen constituir lo esencial de su enseñanza tanto moral como social» (1996: 15). Por otra parte, el rechazo de la mujer villana conforma un tópico cancioneril desde el *Cancionero de Baena*; Martínez de Medina, en respuesta al decir de Imperial sobre la Estrella Diana, «Muy emperial e de grant ufana» (ID1369 R 1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 283-284), lo acusa del siguiente engaño: «pues que enfengistes, menguando valía / de todas las lindas por una villana» (vv. 7-8).

³⁵ Las identificaciones de las virtudes femeninas con la Virgen son evidentes: C de Castidad; A de Alteza; T de Trinidad; L de Leal; I de *Isseo* (Isolda); y N de Nobleza. Sin embargo, las bimebraciones

estamento privilegiado es el comportamiento cortés, que en nuestro cancionero suele resaltarse directamente con el nombre *cortesía*³⁶ o con menciones al comportamiento de la dama y sus acciones decorosas³⁷.

En definitiva, que una composición cancioneril presente referencias solamente a la moralidad de la dama es algo excepcional, y sospecho que tienen que conjugarse varios factores para que esto tenga lugar, y no siempre estos dan con el resultado esperado. Sin embargo, todos ellos coinciden en que son poemas circunstanciales y dedicados a una dama noble o con atavíos de santa. Pedro González de Mendoza, abuelo del Marqués de Santillana, escribe una pieza a una doncella que mandó hacer un monasterio donde se metió monja; esta circunstancia, que dicta un tono de lamento y una focalización en la figura del amante desdichado, unida a las pretensiones religiosas de la dama, hacen que sus únicos calificativos sean de orden moral. El poema, «Ay, señora muy complida» (ID1385; Dutton y González Cuenca, 1993: 319), caracteriza a la monja con estos cuatro primeros versos: «¡Ay, señora muy complida / de bondat e de proeza! / pues del mundo es partida / la vuestra muy grant nobleza».

físico/moral no dejan por ello de aparecer a lo largo de la composición; el poeta explica su comparación con la heroína medieval «en bondat e en asseo» (v. 52).

³⁶ En Villasandino, «Crueldat y trocamento» (ID0132; Dutton y González Cuenca, 1993: 33-34), vv. 9-10: «dona de muy grant valía, / acabada en cortesía»; el mismo, «Por amores de vn estrella» (ID1189; Dutton y González Cuenca, 1993: 69): vv. 22-23: «trage [trae] muita loçanía, / de bondat e cortesía»; el mismo, «Desseoso con desseo» (ID1190; Dutton y González Cuenca, 1993: 70), vv. 15-17: «mi ben e consolamento / es loar su loçanía / d'esta linda en cortesía».

³⁷ En este sentido, llama la atención de los poetas cancioneriles su dicción, como en el ejemplo de Villasandino antes visto (v. 60); en el mismo, «Mayor gozo aventajado» (ID1151; Dutton y González Cuenca, 1993: 17-18), vv. 33-34: «su fablar gracioso y onesto / el mi corazón venció»; el mismo, «Acabada fermosura» (ID0544; Dutton y González Cuenca, 1993: 31-32), v. 6: «estremada en su fallar»; el mismo, «Biva sempre ensalçado» (ID1169; Dutton y González Cuenca, 1993: 39-40), v. 22: «su falar y noble rryso». Por su parte, Francisco Imperial prefiere el nombre *decir*, en «Embiastes mandar que vos ver quisiesse» (ID1374; Dutton y González Cuenca, 1993: 291), vv. 25-26: «e fago razón pedir segurança / del vuestro amoroso dezir e semblante». Como pequeño inciso, parece curioso que mientras para Villasandino *fablar* es un rasgo noble y cortés, para Imperial supone de entrada una arma de seducción amorosa, por lo que se podría entroncar con la visión del amor como placer que promulgaba el *dolce stil nuovo*, aunque con este ejemplo tan general no se debe afirmar la referencia tan a la ligera (Cf. Blanco Valdés, 1996: 85-87 y 190-191). En mucha menor medida, se encuentra la risa de la dama como motor del enamoramiento del galán: en Villasandino, «Aprés el Guadalquivir» (ID1159; Dutton y González Cuenca, 1993: 26), vv. 13-14: «por la que a mí me conquisso / con su buen donayre y rriso»; el mismo, «Byva sempre ensalçado» (ID1169; Dutton y González Cuenca, 1993: 39-40), v. 22: «su fablar y noble rryso»; el mismo, «Amorosso rryso angelical» (ID1186; Dutton y González Cuenca, 1993: 66-67), v. 1; el mismo, «lynda, desdeque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72), vv. 17-18: «lynda, vuestro buen rreýr / donoso me faz' morir»; Francisco Imperial, «Non fue por çierto mi carrera vana» (ID1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 280), v. 13: «el su graciosos e onesto riso».

Con respecto a la adjetivación del aspecto físico de la dama, estructuralmente suelen aparecer en bimembraciones dentro de un mismo verso, y en contadas ocasiones forman triplete, sobre todo en poemas escritos en arte mayor, donde la extensión de los versos lo permiten con más facilidad; no obstante, en los casos de trimembraciones no consta que los tres elementos sean para alabar la belleza de la amada³⁸. En cambio, los elementos bimembres de un mismo verso suelen aparecer de forma coordinada y enumerativa ([SA/SN_{abstracto}] + [SA/SN_{abstracto}]) o subordinada ([SA/SN_{abstracto} + SP[SN_{abstracto}]]), según las apetencias del poeta en cuestión³⁹. Estas estructuras de dos elementos suelen continuarse creando paralelismos, aunque suele amplificarse de este modo para calificar a la dama más allá de su apariencia externa.

Los epítetos utilizados para el atavío físico conforman un campo restringido en la lírica cancioneril, que se demuestra en las piezas amorosas del *Cancionero de Baena*. Hemos visto continuamente calificativos como *linda*, *graciosa*, *fermosa*, y otros que aparecen menos, como *garrida*, *delicada* y *deleitosa*, sin ningún tipo de explicación convincente⁴⁰. Parece, sin embargo, que el número de apariciones de los epítetos es directamente proporcional a una mayor abstracción semántica; mientras que los cuatro más comunes señalan un estado general de la belleza de la dama, los tres últimos se encuentran más limitados. De este modo, *garrida* tiene un sabor popular y suele

³⁸ De este modo, Villasandino compone el verso con dos adjetivos referentes a la estética de la amada y uno a su condición noble, en «Lynda, desque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72), v. 5: «lynda graçiossa real»; y Francisco Imperial hace lo propio en «Embiastes mandar que vos ver quisiesse» (ID1374; Dutton y González Cuenca, 1993: 291), aunque prefiere incrustar un calificativo moral entre los dos físicos, posiblemente por dotar al verso de musicalidad, al pasar mediante dáctilos de la acentuación más abierta (/á/) a la más cerrada (/í/): «dueña loçana, onesta e garrida» (v. 2).

³⁹ Del primer caso tenemos a Villasandino, «Señora, flor de açuena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22), vv.14-15: «donayre, graçioso brío / es todo vuestro atavío»; el mismo, «Tempo ha que muyto affané» (ID1165; Dutton y González Cuenca, 1993: 35), v. 17: «fermosa, muy real». Del segundo, Villasandino, «Quando yo vos vi, donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), v. 44: «fermosura syn fealdat»; el mismo, «Por amores de yn estrella» (ID1189; Dutton y González Cuenca, 1993: 69), v. 21: «es fermossa con lyndez[e]».

⁴⁰ Mientras que *garrida* aparece en Villasandino, «Ben aja miña ventura» (ID1162; Dutton y González Cuenca, 1993: 29-30), v. 28; el mismo, «Señora doña Constança» (ID1316; Dutton y González Cuenca, 1993: 200-201), v. 19; en Imperial, «Embiastes mandar que vos ver quisiesse» (ID1374; Dutton y González Cuenca, 1993: 291), v. 2; y en Fernán Pérez de Guzmán, «El gentil niño Narçiso» (ID0113; Dutton y González Cuenca, 1993: 422-423), v. 12; *delicada* es un cultismo asentado en el español del siglo XV, en Villasandino, «Mayor gozo aventajado» (ID1151; Dutton y González Cuenca, 1993: 17-18), v. 20; y en el mismo, «Señora, flor de açuena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22), v. 9. *Deleitosa* lo tenemos también en este poeta, «Ben aja miña ventura» (ID1162; Dutton y González Cuenca, 1993: 29-30), v. 18.

utilizarse junto con *lozana* para resaltar la juventud de la amada⁴¹, *delicada* es un cultismo que hace referencia a su fineza y fragilidad, y *deleitosa* supone, en realidad, un efecto que causa su beldad en el galán que la observa.

Por último, el énfasis en el tópico de la dama sin piedad a partir de la aparición de sus rasgos propios es poco frecuente en este cancionero, prefiriendo en consecuencia el desarrollo de la tribulación masculina y sus efectos. Por ejemplo, la endecha de Villasandino desarrolla la imagen de la dama como mujer cruel e inconstante, tal y como reza su primer verso, «Crueldat e trocamento» (ID0132; Dutton y González Cuenca, 1993: 33-34). Efectivamente, el poeta amplifica este doble calificativo en la cuarta estrofa:

Cuido ser por lealdade
de miña señor benquiso,
mas vejo por crueldade
o meu coração conquiso.
Por én, maldigo [sic] Ventura⁴²
a quen obra de mesura,
pois tan linda criatura
olvidó su alabamento.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 34; vv. 21-28)

En fin, la descripción de la mujer en el *Cancionero de Baena* responde fundamentalmente a un código restringido de adjetivos que refieren tanto a su físico como a su moralidad. Normalmente suelen resaltarse ambos aspectos en los poemas en loor, mientras que en las endechas se prefiere la escasa caracterización de la mujer, y

⁴¹ Así nos lo muestra la composición de Imperial, «Embiastes mandar que vos ver quisiessse» (ID1374; Dutton y González Cuenca, 1993: 291), v. 2; en Fernán Pérez de Guzmán, «El gentil niño Narciso» (ID0113; Dutton y González Cuenca, 1993: 422-423), vv. 17-20: «engañaron sotilmente / por emaginación loca / fermosura e heredad poca / al niño bien paresçiente»; y en un poema moral-alegórico de Ruy Páez de Ribera, «En un espantable, cruel, temeroso» (ID0518; Dutton y González Cuenca, 1993: 507-514), vv. 90-19 y 94-95: «el gesto e [la] vista de la mançebía / se pierde[n] por mí a mal de su grado; / [...] / e todo cuerpo por mí es revesado: / los ojos garridos yo fago robí...».

⁴² Así aparece en el manuscrito PN1, pero da la sensación de que «maldigo» es un error del copista por 'maldixo', pues los versos que siguen no se entienden bien sin esa enmienda. Dutton y González Cuenca indican esta lección al margen bajo signos interrogativos (1993: 34).

con ello, las referencias mínimas a su belleza física; por otra parte, las virtudes morales suelen resaltarse con mayor ahínco en los poemas laudatorios dedicados a damas de la alta nobleza. Y por último, no predominan en absoluto los adjetivos que resaltan la crueldad de la dama, aunque sí aquellos que describen las cuitas del galán.

2.2. Metafóricas

2.2.1. Vegetales

Utilizadas como elogio de la amada, las metáforas vegetales son un claro legado del gusto mariano que podemos encontrar en las *Cantigas* de Alfonso X, si bien tampoco debemos olvidarnos de la riqueza pictórica que, a este respecto, poseen los libros de horas, elemento indispensable en cualquier biblioteca de la época⁴³. No obstante, parece que esta tradición metafórica empieza a abandonarse claramente a mediados del siglo XV (Casas Rigall, 1995: 75), aunque en el *Cancionero de Baena* encontramos un número significativo de referencias al mundo vegetal dentro de la *descriptio puellae*⁴⁴.

En este modo de *traslatio* destaca sobre los demás poetas Alfonso Álvarez de Villasandino, cuyos poemas en loor de la Virgen María que abren el *Cancionero* introducen a la rosa como principal caracterización floral⁴⁵. En «generosa, muy hermosa» (ID1147; Dutton y González Cuenca, 1993: 11) aparece esta flor abriendo la cuarta estrofa, acompañado del calificativo *noble* para resaltar su beatitud inmaculada; adjetivo más que necesario si se tiene en cuenta la enorme tradición erótica de esta flor desde la lírica tradicional: Gómez Moreno destaca el poemita «fui cortar la rosa, la rosa florida» (2011: 172), pero realmente existe un número importante de piezas que corroboran esa connotación sexual de la rosa⁴⁶. Desde luego, y retomando las

⁴³ Para los elementos en loor de la Virgen de las flores, y su influencia directa de la lírica mariana del siglo XIII, sigo los artículos publicados por Beltrán (1985 y 1991). Sobre la importancia de los libros de horas, me he guiado sobre todo por un trabajo de Ángel Gómez Moreno (2011a) inspirado en la riquísima colección de la Fundación Lázaro Galdiano.

⁴⁴ En todo momento manejaré la edición preparada por Dutton y González Cuenca (1993), aunque también tengo en cuenta la más antigua de Azáceta (1966), y la facsímil de Lang (1926).

⁴⁵ De todos modos, la rosa ya es un elemento floral importante en la literatura mariana del siglo XIII. En efecto, las *Cantigas de Santa María* introducen este tipo de flor en la pieza X (Mettmann, 1986, I: 84-85): «Rosa das rosas e Fror das frores, / Dona das donas, Sennor das sennores / Rosa de beldad' e de parecer / e Fror d'alegría e de prazer» (vv. 1-4).

⁴⁶ Presentar como nota al pie, no solamente las referencias existentes de este motivo en la lírica tradicional, sino también sus influencias posteriores en la lírica hispánica, sería un tema amplísimo y

composiciones de Villasandino, la pieza dedicada a su esposa Mayor, «Mayor gozo aventajado» (ID1151; Dutton y González Cuenca, 1993: 17), presenta la imagen de la rosa como un elemento pasional y característico de su amada, ya que compara su germinación y florecimiento con su proceso de crecimiento:

con loores de nobleza
esta rosa floresció
desde el día que nasció
fasta oy con buen estado.

(Dutton y Cuenca, 1993: 17; vv. 25-28)

Esta rosa galana y noble despierta los deseos amorosos del yo lírico, reiterándose a lo largo del poema; en definitiva, el erotismo se encuentra presente y relacionado con la naturaleza sensual de este tipo de flor, culminando claramente en su final, donde se recupera el motivo tradicional trovadoresco y típico de la poesía elegíaca latina del *servitium amoris* por «esta flor que me forzó» (v. 42). Sin embargo, toda esa connotación sexual de la pieza se sostiene gracias a la sensación o sensualidad que produce, no solamente la aparición continuada de la rosa, sino también, y sobre todo, su proceso de crecimiento, dibujado por el poeta y que intensifica la sugerencia del gozo experimentado por él, que se considera siervo suyo. En otras palabras, los adjetivos y nombres abstractos que definen las cualidades de la dama (que mayormente giran en torno a su belleza y cortesía) se concretizan por este elemento floral, que aporta a la composición la frescura de su presencia y la sensualidad que sugiere al lector su tangibilidad, por lo que la recurrencia a este elemento natural servirá para hacer concreto el sentimiento pasional a partir de la belleza que provoca lo sensible.

En otros poemas de Villasandino, a diferencia del que acabamos de presenciar, la rosa aparece como un elemento meramente referencial que focaliza un significado

harto estimulante, pero pecaría de prolijidad si me dispongo a presentar un registro de ello. En general, diversas flores y árboles frutales disfrutaron de cierta fama erótica, y entre tales elementos, la rosa ocupa un lugar privilegiado; tal y como afirma Pociña López, «parece que em todas as culturas haja um sentido altamente metafórico da *flor* em geral, como dotado de uma grande carga de senso fundamentalmente *feminino*, e com importantes conotações *eróticas*, mas ao mesmo tempo (ou em níveis e graus bem distintos) *místicas*» (2000: 305). Para el elemento de la rosa en la poesía amorosa del siglo XV, véase el reciente artículo de Álvaro Alonso (2013).

simbólico dentro de la descripción de la belleza de la dama⁴⁷. Volvemos a encontrarnos la identificación de este tipo de flor con la pasión amorosa, como evidencian las piezas «Desde vi vuestra color» (ID1154; Dutton y González Cuenca, 1993: 20), donde la dama obtiene el apelativo de *rosa* por el olor suave que desprende: «par én, vos deue[n] llamar / la rosa / del suave, fino olor» (vv. 31-33); y «Acabada fermosura» (ID0544; Dutton y González Cuenca, 1993: 31), que presenta a la mujer loada como una rosa situada en un jardín cordobés⁴⁸, de forma que su vista provoca al poeta un sentimiento amoroso relacionado con la nobleza evidenciada de la flor: «vi primo a esta rrossa, / tan onesta e tan graçiosa / que vos non posso dizer / de seu lindo paresçer / su vista noble, amorosa» (vv. 20-24)⁴⁹.

Como contraste de la rosa, la azucena es utilizada por nuestro poeta como ornamentación divina y estrechamente vinculada a la Virgen⁵⁰. Tal es el caso de «Señora, flor de açuçena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21), donde el retrato de la amada es construido a partir de la naturaleza contradictoria de las dos flores, que finalmente acaba emulando en su hermosura y turbando la paz de nuestro poeta. La azucena, presente en el primer verso y acompañado del «claro viso angelical» (v. 2), deja paso a la pasión de la rosa a partir de la tercera estrofa, ya que aunque Dios la ha hecho honesta y recatada, sus colores la delatan, y «más que rosa del rosal / me

⁴⁷ Desde luego, la rosa es una flor comodín para Villasandino cuando quiere destacar el deseo pasional que siente hacia el sexo femenino, cargándose de matices según convenga a la naturaleza de la mujer que quiere retratar. Hemos visto la «noble rosa» en un poema mariano suyo; ahora me gustaría destacar aquel que empieza «As donçellas denle onor» (ID1164; Dutton y González Cuenca, 1993: 32), dedicada a doña Juana, seguramente natural de Francia, y no solamente porque hace mención a la flor de lis ya en el segundo verso de la composición. Efectivamente, nuestro poeta se preocupa por utilizar la flor pasional por excelencia acompañada de adjetivos franceses —sin contar con el término *doncellas* mentado en el primer verso, galicismo que refiere a la mujer joven no casada desde Berceo (Pico y Corbella, 1987-1988: 384)—, como en «rosa novela» (v. 20), donde el calificativo es un calco del *nouvel* francés y significa «reciente». Menos claro parece el adjetivo *gentil* en «rosa de gentil floresta» (v. 26), que aunque no sea un préstamo pudo estar pensando en su homólogo francés.

⁴⁸ La apelación de este lugar a partir del filósofo estoico es un tópico literario ya desde nuestro primer cancionero castellano: «En la çibdat poderosa / onde Séneca fui nado» (vv. 17-18).

⁴⁹ Otro ejemplo donde este poeta utiliza la rosa está en «As donçellas denle onor» (ID1164; Dutton y González Cuenca, 1993: 32-33), vv. 19-20 y 25-26: «o seu nome delicado / d'aquesta rosa novela / [...] / andaréi sirviendo aquesta / rosa de gentil floresta»; en «Byva sempre ensalçado» (ID1169; Dutton y González Cuenca, 1993: 39-40), vv. 19-20: «una rosa que fiz' Deus / fermosa de alto estado»; y en «Bivo ledo con rrazón» (ID1194 D 1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 72-73), v. 12-14: «en gozo desde que yo vi / tan gentil rosa que assí / me puso en su coraçón».

⁵⁰ Vid. Gómez Moreno, quien señala que esta flor aparece con mayor frecuencia en los libros de horas, seguida del clavel (2011a: 169).

tormenta y desordena» (vv. 12-13)⁵¹. Esta doble naturaleza del sexo femenino obnubila la percepción del yo lírico y del lector, que no saben qué flor imaginarse cuando introduce la construcción ambigua «linda flor» en la mitad de la estrofa cuarta (v. 16): sea la flor que sea, no importa demasiado, ya que supera en beldad a las dos flores más adelante («[Vuestra vista] más que lirio nin que rosa, / me conquista», vv. 20-21)⁵². En definitiva, la metáfora sensorial de elementos vegetales se abandona en este poema en cuanto se hace patente la superioridad de la dama con respecto a la relación antitética presente entre la rosa y la azucena, entre la blancura y el enrojecimiento que recuperará Garcilaso en su célebre soneto XXIII a mediados del siglo XVI.

Villasandino también hace mención de otras flores diferentes a la rosa y la azucena, como la clavellina, en «Lynda desdeque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72): «Linda graciosa real / clavellina angelical» (vv. 5-6). Posiblemente esta flor contenga una función similar a la azucena, en tanto que suele ser de color blanco; en todo caso, en el mismo poema aparecen la flor indeterminada («muy hermosa flor / delicada y sin error», vv. 11-12) y la rosa sin su color especificado, seguramente como flor de las flores: «linda rosa, flor d' abril, / muy suave, doñeguil» (vv. 29-30)⁵³. Por otro lado, Francisco Imperial nos ofrece una importante enumeración

⁵¹ La vinculación de la rosa y el rosal como *locus amoenus* donde se encuentran los amantes, es un tópico de la lírica tradicional utilizado en la poesía de cancionero con un fin distinto. En la primera de ellas, el rosal configura un lugar propicio para el encuentro amoroso; a este respecto, recuerdo las palabras que le dice una niña a su madre, sacadas de una composición de Gil Vicente (nº 92): «de lá venho, madre, / de ribas de um rio; / achei meus amores / num rosal florido» (Frenk, 2010¹⁵: 85; vv. 3-6). Por otra parte, el rosal en la lírica cancioneril supone simplemente el lugar de florecimiento de la rosa, por lo que la identificación de la dama como *rosa del rosal* se hace hasta cierto punto productiva en nuestro primer cancionero. Otros ejemplos de este tópico: Ferrán Manuel de Lando, «Señor, mucho andades fuera» (ID1405 R 1404; Dutton y González Cuenca, 1993: 471-472), v. 31-32: «más hermosa que Paraíso / nin la rosa en el rosal».

⁵² La pareja del lirio y la rosa, aunque no se aprecia apenas en la lírica de cancionero (solo tenemos este caso en concreto), aparece en la poesía medieval latina, y más concretamente en el manuscrito de Arundel 384 de la British Library. Se trata del poema nº 4 del cancionero de Arundel, «A globo veteri» (McDonough, 1984: 80-82), donde nos encontramos con este binomio: «set, ne candore nimio / euanescant in pallorem, / precastigat hunc candorem / rosam maritans lilio / prudencior Natura» (vv. 71-75). Este ejemplo es comentado por Quetglas, con respecto a la caracterización femenina en la lírica latina medieval (1998: 51).

⁵³ No queda duda de que, para muchos poetas de cancionero, la rosa es indiscutiblemente la flor más bella de todas. Así parece entenderlo Villasandino y lo consta Carvajal, en «Quién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518): «e non menos es la rosa / sobre las flores loada; / bien asý, uos, más hermosa, / vos mostráys...» (vv. 26-29). Y no podía ser de otra manera, ya que la rosa como reina de las flores hermosas la tenemos en la lírica medieval latina y, más concretamente, en el poema «Ecima de adventv» de *Carmina Riuipullensia* o el *Cancionero de Ripoll* (Moralejo, 1986: 266-273), donde se nos

de flores en «Non fue por çierto mi carrera vana» (ID1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 280), siendo novedosa la flor de jazmín como flor delicada y bienoliente: «E por galardón demostrarme quiso / la muy delicada flor de jazmín, / rosa novela de oliente jardín, / e de verde prado flor de liso» (vv. 9-12). Y por último, tenemos el poema de Fernán Pérez de Guzmán, «El gentil niño Narciso» (ID0113; Dutton y González Cuenca, 1993: 422), donde el recuerdo de la muerte de Narciso hace al poeta advertir a la dama de que no se contemple reflejada en ningún sitio. Esta composición, aunque se centra en la alabanza de su cara, las figuras florales solamente intervienen como imagen general de su hermosura («¿quién sino los serafines / vos vençen de fermosura, / de niñez e de frescura, / linda flor de los jazmines?», vv. 25-28), cuando no suponen un simple apelativo: se la denomina «rosa de los matines» (v.29) y «flor de açuçena» (v. 47)⁵⁴.

No obstante, la mayor parte de poetas del *Cancionero de Baena* apuestan por la indeterminación de la flor para describir a la dama, sin verse en absoluto un proceso sugerente y sensible previo en el tratamiento del mundo floral, tal y como hemos visto en el poema anterior de Villasandino. Aunque esta abstracción del elemento vegetal conviviese con este poeta, parece conformar un juego conceptual que se impuso en la lírica castellana más tardíamente; en todo caso, la preferencia en el uso del hiperónimo configura un patrón referencial que pretende acercarse a la totalidad de lo universal, eliminando cualquier raigambre físico-sensorial, y en pos siempre de engrandecer y complejizar el concepto de belleza de la mujer⁵⁵. Es el caso del poema «Sepa el Rey e sepan quantos» (ID1673; Dutton y González Cuenca, 1993: 433), de Fernán Pérez de Guzmán, donde el elemento floral aparece únicamente en un verso que resalta la belleza de la dama frente a todas las flores existentes («esta flor de las flores», v. 28), como un motivo tópico que le permite proclamar ante todos el amor que siente por ella⁵⁶. Ferruz,

presenta también el lirio como flor aventajada por su fragancia: «et ut flores / per odores / omnes uincit lilium, / sic huic rose / speciose / forma cedit omnium» (vv. 13-18).

⁵⁴ El manuscrito de nuestro cancionero lee «rosa de los jazmines», un claro error de copia que debe enmendarse. Dutton y González Cuenca se decantan por la lectura más correcta, que nos la ofrece el *Cancionero de Gallardo y San Román* (MH1) (1993: 423).

⁵⁵ No hace falta reseñar que, a partir de la segunda mitad del siglo XV, se abandona casi por completo las referencias plásticas para definir la belleza de la mujer, adoptando a su vez otros motivos más alambicados y normalmente tendentes a la abstracción hermética que tanto disgustó a los primeros críticos de nuestra lírica de cancionero.

⁵⁶ El sintagma *flor de las flores* como apelativo de la dama es frecuente en este cancionero en particular, de forma que tenemos ejemplos de ello en Villasandino, «Syn fallýa» (ID1168; Dutton y González

en «Comidiendo non folgué» (ID1432; Dutton y González Cuenca, 1993: 534), presenta el elemento floral como causante de los deseos del amante que la demanda de amores, pero se encuentra también sin identificar: «por ende, me perdone / si non faze cortesía / esta flor que deseé / e dessearé» (vv. 15-18)⁵⁷. En fin, Villasandino compone un poema, «Amor, para siempre te quiero loar» (ID1286; Dutton y González Cuenca, 1993: 169-170), donde la dama se identifica con la flor más aventajada de un vergel: «quando la Ventura me fizo mirar / el alto vergel de flores poblado, / a la más linda de mayor estado / el tu mandamiento me fizo adorar» (vv. 13-16).

De todos modos, la utilización de las flores como caracterización femenina irá convirtiéndose en un tópico demasiado manido en la lírica cancioneril desde Francisco Imperial, que en su poema dedicado a la Estrella Diana traerá una serie de figuras estilísticas renovadoras que reaccionan contra la tradición francesa, representada por los poetas de mayor antigüedad como Villasandino. Efectivamente, en «Ante la muy alta corte» (ID0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 284-285) expone Imperial toda una declaración de intenciones que afecta a la nominación realista de las flores, y más

Cuenca, 1993: 38-39), vv. 15-19: «Amadores, / tal semblança, / sin dudança, / chamaredes flor das flores / de gran valía»; el mismo, «Guárdensen, guarden los trabucadores» (ID1358; Dutton y González Cuenca, 1993: 246-247), vv. 30-31: «¡Viva la infanta [Doña Catalina, hija de Juan II y doña María], luz clara de abril, / entre las nascidas flor de las flores!».

⁵⁷ En vez de «perdone» (v. 15), Dutton y González Cuenca proponen que la lección correcta sería *perderé* (1993: 534), que encaja mejor en coherencia con los versos siguientes. Otros ejemplos donde la flor aparece innominada aparecen en Villasandino, «Señora, flor de açucena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22), v. 16: «lynda flor»; el mismo, «Aprés de Guadalquivir» (ID1159; Dutton y González Cuenca, 1993: 26), v. 15-16: «e tal flor que en Paraíso / merescen ser sus loores»; el mismo, «Entendí luego emprovisó» (ID1675 R 0113; Dutton y González Cuenca, 1993: 424-425), v. 8: «dulçe flor de paraíso»; el mismo, «As donçellas denle onor» (ID1164; Dutton y González Cuenca, 1993: 32-33), v. 27: «e flor de muy lindo prado»; el mismo, «Bivo ledo con rrazón» (ID1194 D 1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 72-73), v. 20: «lynda flor que non a par»; el mismo, «Ocho letras muy preciadas» (ID1289; Dutton y González Cuenca, 1993: 172-173), v. 44: «esta gentil flor sin mal»; el mismo, «Señora doña Constança» (ID1316; Dutton y González Cuenca, 1993: 200-201), v. 20: «nueva flor de alegrança»; Garci Fernández de Jerena, «Conveme biver» (ID1687; Dutton y González Cuenca, 1993: 447), v. 6: «una flor d'altura»; Alfonso de Moraña, «En la muy alta cadera» (ID1404 R 1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 470-471), v. 30: «linda flor de Paraíso»; y Ruy Páez de Ribera, «Noble flor sin igualeza» (ID1427; Dutton y González Cuenca, 1993: 526-528. Poema dedicado a la reina doña Catalina), v. 1. Con estos ejemplos, podemos establecer que el sustantivo *flor* era muy productivo, sobre todo en la obra de Villasandino, poeta que lo utiliza para realizar los tópicos de mujer sin parangón y de mujer como obra maestra de Dios, así como para introducir cualidades de dama, bajo la fórmula *flor de X*. En el poema de Pedro Ferruz, sin embargo, al sustantivo *flor* se le adhiere una oración de relativo; en «Comidiendo non folgué» (ID1432; Dutton y González Cuenca, 1993: 534-535), v. 17-18: «esta flor que deseé / e dessearé», y 22: «esta flor que demandé».

concretamente al tópico de la dama como *flor de las flores*, retocada con el elemento de la rosa como flor aventajada:

Dizen que vos ensalcé
entre las altas señores,
como rosa entre las flores
dizen que vos esmeré;
con lucero, con estrellas,
llama a la par que centellas,
dicen que vos igualé.

(Dutton y Cuenca, 1993: 284; vv. 8-14)⁵⁸

Desde luego, las metáforas florales pertenecían a una estética anticuada muy relacionada con la visión mariana del siglo XIII; en consecuencia, las innovaciones provenientes de Italia suponen, en primer lugar, una mayor fijación por las partes del cuerpo de la dama y, en segundo lugar, una recuperación de las figuras lumínicas con toda clase de variantes. Las imágenes florales, solo frecuentes en Villasandino, dejarán de aparecer en los cancioneros posteriores con tanta asiduidad, en pos de metáforas lumínicas, o incluso minerales, aunque estas últimas son más raras y merecen por ello una atención especial.

En relación con las metáforas florales, merece la pena estudiar el poema de fray Diego de Valencia, «En un vergel deleitoso» (ID1631; Dutton y González Cuenca, 1993: 348-349), pues se nos presenta el motivo del vergel de amores como lugar idílico y anhelado, además de como una alegoría perfecta de la mujer, ya que la rúbrica nos lo indica de ese modo: «este dezir fizo e ordenó el dicho Maestro Fray Diego por amor e loores de una donzella que era muy fermosa e muy resplandeçiente, de qual era muy enamorado» (1993: 348) [IMAGEN 1].

La alegoría vegetal, que solo se da en obras antiguas por influencia francesa, es escasa en el *Cancionero de Baena*. Harto conocido es este motivo, que se presenta en

⁵⁸ Sin embargo, Imperial llevará la práctica de la poesía trovadoresca hasta las últimas consecuencias en esta pieza. Casaldueño considera típicos de la lírica francesa una serie de argucias como «inventiva, gracia, pericia técnica, riqueza de recursos y artificios» (1987: 139), que serán las armas retóricas que utiliza para componer la armadura de la Belleza en este poema. La presentación de esta con partes del cuerpo de la dama constituye una consecución de metáforas artificiosas que distaban de la fluida alegoría italiana (Cf. Dragonetti, 1960).

múltiples obras españolas anteriores al XV, normalmente relacionados con la liturgia, aunque también tuvo cierto vuelo en composiciones de tema amoroso⁵⁹. Respecto al género de la lírica, el *locus amoenus* fue un tópico recurrente entre la literatura goliardesca de los siglos XII y XIII, y ya suponía por aquel entonces el paisaje un significado simbólico relacionado con la mente y la moralidad del clérigo enamorado⁶⁰.

Respecto a la lírica cancioneril cuatrocentista, y con toda probabilidad, este tópico amplificador del *locus amoenus* dejó de formar parte del marco de las composiciones amorosas desde época muy temprana: así lo hace notar Casas Rigall en su estudio (1995: 90), relacionando el motivo con las metáforas florales que sufren una decadencia similar. Sin embargo, debemos comprender, en primer lugar, que la artificiosidad y la extensión de la alegoría dificultan su aclimatación en el hecho poético⁶¹; y, en segundo lugar, hay que tener en cuenta que el vergel como motivo iniciador de las visiones proféticas del yo poético es un rasgo prácticamente generalizado desde la literatura latina española⁶². Aunque debemos prestar atención, en un primer momento, a la hecatombe de textos literarios españoles anteriores al siglo XV que, a la vez que utilizan este tópico, van asentando una tradición de origen francés en nuestra poesía temprana cancioneril, prefiero adentrarme en la tradición francesa para

⁵⁹ Prácticamente, las influencias del vergel en España son señaladas en su totalidad por Post (1915) y, con mayor entusiasmo, por Le Gentil (1949): la anónima *Razón de amor*, las obras de Berceo *Vida de Santa Oria* y *Los Milagros de nuestra Señora*, y el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, son las más notables. Para un seguimiento escueto de la temática del vergel en la literatura medieval latina, puede verse en el artículo de Dragson (1981: 281).

⁶⁰ Ferraresi habla de la simbología del vergel de la *Razón de Amor*, justificando que el motivo, «al articularse en el espacio de la visión, los elementos de *Razón de Amor* definen su realidad última como realidad visionaria, y por ser el vergel espacio visionario, cobra sentido en el simbolismo propio del poema, al que contribuye con su simbolismo específico» (1974: 175). Finalmente, considera que este *locus amoenus* constituye un paisaje mental del trovador y, en consecuencia, se hace también moral (1974: 176).

⁶¹ A este respecto, debemos tener en cuenta la definición que nos brinda Post acerca de la alegoría: «I mean by allegory that literary type which crystallizes a more or less abstract idea by presenting it in the concrete form of a fictitious person, thing or event» (1974: 3). Efectivamente, el uso del recurso alegórico se ha tenido desde siempre como una característica típicamente medieval: mientras que Huizinga se centra en la personificación de los sentimientos, aseverando, en fin, que el simbolismo y la alegoría en la Edad Media tardía se habían convertido en «un juego del entendimiento abstracto» (1930: 302), Pierre Le Gentil asegura que es el simbolismo en las alegorías y las metáforas lo que hace que la lírica cuatrocentista se caracterice como puramente medieval (1949: 186).

⁶² Chandler R. Post señaló la obra de Paulus Emeritanus, *De Vita Patrum Emeritensium*, que trata el sueño de Augusto, como obra donde se encuentra el motivo del prado de manera parecida a como aparecen en Francia y en España (1915: 108).

desentrañar los rasgos característicos de esta alegoría vegetal, en desuso ya desde nuestro primer cancionero castellano.

La presencia de lo vegetal puede encarnar una alegoría perfecta que represente los placeres que pretende alcanzar el poeta, de manera que el tópico del vergel de amores se relaciona directamente con las cualidades típicamente femeninas. Desde esta concepción estudiaremos el poema de fray Diego de Valencia, «En un vergel deleitoso» (ID1631; Dutton y González Cuenca, 1993: 348-349), si bien, como veremos, debe sobremanera a la tradición poética francesa. Críticos como Post (1915), Place (1946), y Le Gentil (1949), entre otros, han señalado con mayor o menor fortuna las influencias provenientes de Francia, destacando como paradigma de ellas el *Roman de la rose*⁶³. En fin, el poema de Diego de Valencia comienza así:

En un vergel deleitoso
fui entrar por mi ventura,
do fallé toda dulçura
e plazer muy saboroso.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 348; vv. 1-4)

Desde un primer momento, se nos presenta el tópico del vergel como el mismo Paraíso y como lugar donde el poeta consigue entrar por sus propios medios que, por el modo en el que son introducidos, no deben de compararse precisamente con la actitud piadosa de Berceo en sus *Milagros*, que encuentra un ameno prado «yendo en romería» y cansado de tantos trabajos (1997⁹: 69). Efectivamente, el paisaje armónico y divino que nos encontramos en esta obra de clerecía del siglo XIII brilla por su ausencia en el poema de nuestro poeta cancioneril, que mediante burlas nos conduce a la sensualidad y a la pasión amorosas, al describirnos un vergel donde el olfato se elimina a favor del gusto. No hay flores olorosas en esta pieza como en Berceo, sino fruta temprana que despierta los deseos del protagonista masculino:

⁶³ «Le thème des vergers, dans la poésie péninsulaire du XV^e siècle, a été emprunté, comme on pouvait s'y attendre, au *Roman de la Rose*» (Le Gentil, 1949: 252). No obstante, este crítico también hace hincapié en varias composiciones de Machaut para relacionarlas con ciertos motivos que utiliza Diego de Valencia de una forma más específica. Destaco, en concreto, la misma referencia de la fruta que sana en este poeta, presente en *Le lay de Nostre Dame* (Chichmaref, 1909, I: 397-405): «fruit et medecine / pour tous maus curer» (vv. 199-200).

Pumas e muchas milgranás
lo çercan de toda parte,
non sé ome que se farte
de las sus frutas tempranas;
mas, amigos, non son sanas
para quien d'ellas mucho usa,
que usando non se escusa
que non mengüen las mançanas.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 349; vv.17-24)

Precisamente por este motivo marcadamente erótico, llama la atención la identificación que hace Le Gentil y recoge la edición crítica de Dutton y Cuenca con un pasaje del *Roman de la rose*, en el que se empiezan a suceder un cifra inmensa de vegetación exótica que desde luego no aparece en el poema de Diego de Valencia:

Pomiers i ot, bien m'en sovient
qui charjoient pomes grenades,
c'est un mangiers bons a malades.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 349; vv. 1330-1332)⁶⁴

Berceo desarrolla este motivo de manera similar a este pasaje, o al menos, desemboca en la misma concepción milagrosa de curar enfermedades:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores,
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores.

(Gerli, 1997⁹: 70; vv. 17-20)

⁶⁴ La traducción que ofrece Juan Victorio en la edición Cátedra de la obra no tiene desperdicio: «Había granados, lo recuerdo bien, / que estaban cargados de gruesas granadas / (la cual es muy buena para los enfermos)» (1987: 79).

Lo mismo nos encontramos en la *Razón de amor*, solo que en este caso, el poder curandero de los olores pueden hasta resucitar a los muertos⁶⁵:

Todas yeruas que bien olien la fuent çerca si las tenie
y es la saluia y sson as Rosas y el liryo e las ui—as
Otras tantas yeruas y auia que sol nombra no las sabria
Mas ell olor que d'i yxia a omne muerto Ressuçitarya

(London, 1965: 35; vv. 23-26)

Sin embargo, nada de esto encontramos en nuestro poema de Diego de Valencia, ya que decide deslindarse de cualquier rasgo milagroso del espacio natural en pos de resaltar las cualidades pasionales del amor profano.

Como recopilación a lo visto acerca de estos vergeles, conviene señalar que, en primer lugar, tanto la *Razón de Amor* como los *Milagros de Nuestra Señora* resaltan un paisaje lleno de flores aromáticas que con su fragancia son capaces de curar a un enfermo o, de una manera más hiperbólica, resucitar a los muertos. En segundo lugar, en el *Roman de la Rose* aparecen elementos frutales (y, más concretamente, manzanas y granadas) con las mismas propiedades curativas. Finalmente, en el poema de Diego de Valencia, tenemos de nuevo granadas y manzanas, pero sin ningún poder curativo; muy al contrario, «no son sanas» (v. 21). De este modo, la alegorización vegetal se convierte en la encarnación de los atributos femeninos, en forma de manzanas y granadas, que nunca escasean, de la misma manera que no escasea el deseo amoroso del yo poético.

Por otro lado, esta falta que contienen los frutos del vergel supone una clara reprobación del amor carnal, que defiende nuestro poeta mediante los versos de la última estrofa: «La entrada del vergel / a mí fue siempre defesa, / mas, amigos, non me pesa / por saber quanto es en él» (vv. 33-36). En efecto, el poema termina con el tópico de la *porta clausa*⁶⁶, motivo que no nos sorprende si consideramos que el espacio alegórico, una suerte de vergel cercado por una ribera —dos elementos que,

⁶⁵ Para comprender el uso de la flora utilizada en este pasaje y en otros ejemplos posteriores de nuestra literatura, véase Gómez Moreno (2011b).

⁶⁶ Este tópico también lo encontramos en los *Milagros de Nuestra Señora*, como símbolo de la virginidad de María en el Antiguo Testamento. Por otro lado, aparece de igual manera en el *Roman de la rose* (vv. 685-690).

recordemos, destacan en el elenco de lugares donde se producen encuentros amorosos desde la lírica tradicional hispana (Alin, 1968; y Frenk, 1977 y 1987)—, representa en forma de deseo pasional la figura de la mujer como objeto impenetrable pero predecible al mismo tiempo, gracias a los placeres que ofrecen elementos naturales y normalmente utilizados con un matiz erótico como la «fuente perenal» (v. 14), las manzanas y las granadas (v. 17), o la miel y el rocío (vv. 37 y 38). En otras palabras, toda la falta de concreción del físico femenino que solemos encontrarnos en las piezas cancioneriles se encuentra en este poema presidiendo en forma de alegoría vegetal «sin flores», que debe resultar significativo porque este rasgo marca un fuerte contraste con los vergeles franceses, nunca faltos de referencias a especies florales⁶⁷. Aun con todo, no cabe duda de que nuestro poeta se sirve de las convenciones provenientes de Francia para componer este poema alegórico, e incluso podría establecerse una sólida influencia directa con el *Roman de la rose*, aunque el propósito ulterior de la pieza conforma un canto a la pasión amorosa que abre y cierra la composición en una forma cíclica compleja y a la vez sugerente⁶⁸.

2.2.2. Astrales y lumínicas

Las referencias a la luz constituyen una de las constantes de la estética medieval, además de que establecen la similitud más clara con la belleza inefable e inaprehensible de la divinidad. Ya se ha hecho referencia al carácter sagrado del lirio en las descripciones de la dama, pero el corriente contraste de su blancura con el color vívido que otorga la rosa representa el mejor ejemplo de la belleza encarnada, el justo medio aristotélico y la perfecta mezcla de humores (De Bruyne, 1994²: 78). En palabras de este estudioso, «Dios es belleza simple e inconcebible porque es Luz pura» (1994²: 84), por lo que será un recurso explotado en la lírica cancioneril, siempre preocupada por hiperbolizar la belleza de la dama hasta el extremo. Como no podía ser de otro modo,

⁶⁷ «Pero lo que más agradable hacía / al lugar aquel, era la abundancia / y la variedad de flores que había, / que allí florecían en toda estación» (Victorio, 1987: 79; vv. 1399-1402)

⁶⁸ A pesar de los numerosos elementos en común que comparten este poema con el *Roman de la Rose*, Victorio no reconoce más que un mínimo influjo del *locus amoenus* francés en poetas cancioneriles como Imperial, Villasandino, Páez de Ribera, y nuestro Diego de Valencia (1987: 25). De todos modos, las influencias de esta obra francesa en nuestras letras fue destacada desde Luquiens: «two considerations render influence of the Roman de la Rose upon medieval Castilian literature extremely probable. The first is the far-reaching and wide-spreading character of the great French poem's popularity, attested by its imitation in England, in Italy, and in the Netherlands. The second is the fact that Spain possessed, during the Middle Ages, a number of the Roman de la Rose manuscripts» (1906: 286).

esta práctica tiene de nuevo sus orígenes literarios en la poesía trovadoresca de Provenza, que utilizaba la técnica de *iluminar* a la dama para destacar su virtud con respecto al amante desdichado, normalmente emulándola con la claridad del sol o de la mañana (Dragonetti, 1960: 131). Según Casas Rigall, el empleo de elementos lumínicos va decayendo a medida que avanzamos el Cuatrocientos, de manera análoga a como lo hacen las metáforas florales (1995: 75), pero es interesante observar el intento de renovación que supuso este motivo por parte de la lírica *stilnovista* italiana, cuyo ejemplo más notable lo conforma el ciclo de poemas de la Estrella Diana, personaje introducido por Francisco Imperial.

Con normalidad nos encontramos la simultaneidad en el uso de metáforas lumínicas y vegetales, sin duda por provenir de una misma tradición poética francesa. Villasandino desarrolla el tópico de la luz tan refulgente que supera al resto de los resplandores en «Sin fallía» (ID1168; Dutton y González Cuenca, 1993: 38) del siguiente modo: «rresplandor / tan claro que passava / según meu entender / todos los resplandores» (vv. 10-13)⁶⁹. Posteriormente identifica a su amada con una estrella («esta lynda estrella», v. 43), e introduce el motivo de la flor con el conocido cliché «flor das flores» (v. 18). Algo similar ocurre con el poema siguiente, «Biva siempre ensalçado» (ID1169; Dutton y González Cuenca, 1993: 39), donde el poeta observa «una rosa que fiz' Deus / fermosa de alto estado» (vv. 20-21), pero empezará a destacar en el rostro de ella la luz clara que desprende, natural del Paraíso, por lo que las gentes no dudan en llamarla «linda estrela» (v. 40).

Aunque dentro del círculo de los primeros poetas del *Cancionero de Baena* es perceptible ciertas reticencias a la explotación de ambas vías de caracterización — Gómez Pérez Patiño hace coincidir los dos motivos en un solo verso endecasílabo en la pieza «Trastorno el mundo todo en derredor» (ID1480; Dutton y González Cuenca, 1993: 635): «que son [dos señoras] clara luz e muy linda flor» (v.7)—, también vemos la reacción contraria: un poeta nacido hacia 1380, Pérez de Guzmán, recupera esta práctica muy ricamente en «El gentil niño Narciso» (ID0113; Dutton y González

⁶⁹ La imagen de la dama como luz que supera a las demás damas es igual de frecuente que el de la flor que las emula y hemos visto anteriormente. Tenemos este uso, además de en Villasandino, en Francisco Imperial, que emplea el tópico en ambas realidades. Es el poema «Non fue por çierto mi carrera vana» (ID1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 280), v. 21-24: «que tal es aquesta entre las mejores / como el luçero entre las estrellas / llama muy clara a la par que çentellas / e como la rosa entre las flores».

Cuenca, 1993: 422), donde su rostro claro y resplandeciente no es émulo suficiente de los ángeles serafines, por lo que es enseguida comparada con elementos florales como la rosa y el jazmín; con respecto a las imágenes lumínicas, sin embargo, no aparecen más que como apelativos de la dama: «estrella resplandeciente» (v. 21) y «estrella de los Marines»⁷⁰. Este decir contiene una respuesta de Villasandino, «Entendí luego emproviso» (ID1675 R 0113; Dutton y González Cuenca, 1993: 424-425), recuperando la métrica y los recursos de Pérez de Guzmán sin aportar importantes novedades para lo que nos compete; solamente denomina a la dama como *estrella de oriente* de un modo irónico: «pues la estrella de oriente / vea vuestras cortesías, / de ríos nin fuentes frías / nunca se le venga emiente» (vv. 21-24).

Aun con todo, las metáforas lumínicas sufrieron un proceso de renovación, recuperándose también en los poetas partidarios del estilo italianista como Francisco Imperial entre otros. Aunque el vector *luz-belleza-virtud* se mantuvo en estas innovaciones, se tiende a la amplificación laboriosa de este motivo metafórico como exigía la práctica alegórica. Lejos del tópico reiterado de la dama que resplandece «como el sol se esmera entre las estrellas» (v. 40), sacado del poema de Pero Vélez de Guevara, «Conviene que diga de la buena vista» (ID1445; Dutton y González Cuenca, 1993: 562), Imperial ralentiza este motivo dotándolo de una mayor riqueza expresiva, además de que aporta ciertos latinismos e italianismos todavía no asentados en el español de finales del siglo XIV, en «El dios de amor, el su alto imperio» (ID1373; Dutton y González Cuenca, 1993: 290-291):

Pues que, reinante en constelación
e influyendo con faz graciosa
e muy alegre su disposición,
non gesto escuro nin en sí sañosa,
assí ordenaron a la espeçiosa,
linda, graciosa, muy noble, gentil,
la luz angelical e muy doñeguil
en exçelencia e muy linda, fermosa.

⁷⁰ De nuevo, PN1 lee incorrectamente por «estrella de los maytines», y los editores lo arreglan atendiendo a MH1 (1993: 423). Este mote puede relacionarse directamente con la Virgen María, apodada como *Stella Maris*; por ejemplo, en la cantiga CLXXX de las *Cantigas de Santa María* (Mettmann, 1988, II: 193-195): «Estrela do Mar» (v. 52) y «Ave maris stela» (v. 53).

Por la presençia de la qual beldat,
estrellas luçíferas muy esforçadas
peresçen su luz e su claridat,
assí oscureçen e son escriptsadas.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 290; vv. 9-20)

Este poema, teñido de polémicas por la rúbrica que señala dos destinatarios —uno real y otro alegórico—, ofrece el tópico de la estrella refulgente con una mayor elaboración; sin embargo, este modo de trovar causó descontentos en algunos de sus contemporáneos, y desde luego no es la tónica que nos encontramos en el este cancionero colectivo⁷¹. Fray Diego de Valencia, por ejemplo, se atiene a la tradición cancioneril en el tratamiento de la luz en «Graçiosa, muy fermosa» (ID1630; Dutton y González Cuenca, 1993: 347-348), pues introduce las cualidades angelicales del rostro de su amada, relacionadas con su nobleza tanto material como de comportamiento, para identificarla con la estrella más refulgente prácticamente en la mitad de la pieza: «estrella de norte muy bella» (v. 11)⁷². De manera similar a la metáfora floral, este tipo de tropos tenderá a desaparecer a mediados del siglo XV, aunque ciertamente ofrece una mayor vitalidad en el uso de apelaciones referidas a la dama, como ocurre frecuentemente en nuestro *Cancionero de Baena*.

También es importante, dentro de este tipo de metáforas, la serie de la Estrella Diana, introducida por Francisco Imperial en nuestro cancionero castellano. Esta serie ha creado verdaderos quebraderos de cabeza a la crítica cancioneril desde finales del XIX, cuando Amador de los Ríos propuso en su *Historia de la literatura* dos escuelas poéticas, visibles en el *Cancionero de Baena* y en pugna entre ellas según algunas

⁷¹ Casaldueiro en su artículo no duda en atribuir su receptor a la Estrella Diana, personaje alegórico con mucho revuelo entre los contemporáneos de Imperial, sin olvidarse de que la rúbrica señala asimismo la pertenencia de estas coplas a la noble Isabel González, hija del conde de Niebla. Pese a que el modo de caracterización comparte similitudes con esta alegorización, nada indica que no pudiera referir a una dama real, cuyo retrato hiperbolizado por la luz inaprehensible de su virtud no era para nada extraño en este tipo de piezas amorosas. Dutton y Cuenca ven más probable la atribución a la noble (1993: 290). Para la personalidad de Isabel González como mujer y poeta, véase el artículo de Jane Whetnall (1992).

⁷² El apelativo de la dama como *estrella del norte* se documenta en PN1 desde Villasandino, «Ay que mal aconsellado» (ID1170; Dutton y González Cuenca, 1993: 41-42), v. 24: «linda estrella de norte», hasta Francisco Imperial, «Ante la muy alta corte» (ID0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 284-286), v. 4: «Estrella del norte». En todo caso, como afirman Dutton y González Cuenca en su edición, «se trata siempre de poetas de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV» (1993: 41, n. 24).

composiciones demuestran: por un lado, se encuentra la vertiente tradicionalista, asentada en la provincia galaica y defensora de las corrientes francesas, cuyo mayor representante es Villasandino y los poetas más viejos del *Cancionero de Baena*; y por otro, una escuela sevillana que trae consigo las innovaciones alegóricas de la escuela italiana, muy asentadas en la producción dantesca, y que está liderada por Francisco Imperial. Esta visión bipartita de las generaciones literarias de nuestro primer cancionero castellano ya fue rebatida por Ticknor, en su *History of Spanish Literature*, afirmando que la tesis de Amador no podía sostenerse de manera irrefutable, y proponiendo una influencia general francesa para ambas generaciones de poetas sin ningún tipo de renovaciones destacables. El debate estaba abierto y los frentes no paraban de asentarse, ya que surgieron montones de estudios demostrando las posibles influencias italianas de la *Divina Commedia* en Imperial, o la convincente tradición francesa que contagia toda la producción del poeta genovés, que sería prolijo desarrollar en detalle en este trabajo y que me limitaré a citar solamente⁷³.

Desde mi punto de vista, considero que el problema radica en la propia figura de Dante y en lo que entiende la crítica como «innovaciones *stilnovistas*» relacionadas con este poeta, debido a que en la mayoría de los casos influyen características subjetivas y juicios de valor a la hora de establecer estas características (o se observa que la poesía alegórico-dantesca presenta una profundidad no captada o malentendida por los poetas del primer cuarto del siglo XV⁷⁴, o se defiende a ultranza la deuda que Imperial debe a Francia exagerándola en exceso⁷⁵, sin marcar en ninguno de ambos casos los límites

⁷³ Para las influencias italianas en la obra de Imperial, vid. Farinelli (1922), Di Camillo (1976: 104-105), Boase (1978: 85), Arce (1984), Borgia (1984) y Casaldueiro (1987). Por el contrario, para las influencias francesas y el rechazo del estilo renovador de Imperial, vid. Post (1915), Eddy (1936), Place (1946), Le Gentil (1949) y Foster (1964). Por su parte, García Viñó reconoce la existencia de una escuela sevillana en el *Cancionero de Baena*, que preludia la estética del renacimiento español (1960: 142), e incluye en su seno a Francisco Imperial, Ruy Páez de Ribera, Ferrán Manuel de Lando, Diego Martínez de Medina, Gonzalo Martínez de Medina, Fray Diego de Valencia, Alfonso Vidal, Fray Lope del Monte, Fray Alfonso de la Monja, y Pedro de Colunga. No obstante, no considero que pueda hablarse de una escuela de origen sevillano con esta concepción tan escasa, por lo que no hago distinción entre estos poetas y el resto.

⁷⁴ «Imperial's whole temperament was utterly incapable of appreciating Dante. The playfulness and pettiness of his amorous lyrics are far removed from the gravity and sublimity of Dante's love» (Post, 1915: 181). «Dante was a divine prophet; these poets [Imperial, Santillana and Mena] were human prophets» (Borgia, 1984: 3). «Imitation is there, but it remains in the form rather than in the meaning» (Borgia, 1984: 10).

⁷⁵ Post divide la poesía de Imperial en tres periodos: un primero donde domina la tradición de Francia y la influencia dantesca es inapreciable, otro donde se atisban «reminiscencias» del mismo pero continúa siguiendo modelos franceses, y un último que destaca por su misma base francesa, «but decks it out

textuales, y por tanto más objetivos, que permiten demostrar tales aserciones), aunque, desde luego, también influye y complica el asunto la gran deuda que debe este poeta italiano a la tradición provenzal y francesa, por lo que la mayoría de los motivos que suelen identificarse como puramente italianos pueden tener su correlato francés o viceversa⁷⁶. En fin, una vez presentadas las dos posturas críticas con sus observaciones pertinentes propongo una visión de conciliación entre ambas para adentrarnos en el análisis de este conjunto de poemas. Si bien el esqueleto de los poemas de Imperial dedicados a la Estrella Diana resulta fiel a la tradición provenzal/francesa⁷⁷, es innegable que el estilo de este poeta contrastaba llamativamente con otros contemporáneos, como demuestran tanto las respuestas a sus decires como su estilo de versificación y de retórica. Por ello, se concibe esta invención de la mujer como un trasvase entre la vertiente francesa e italiana.

La serie sobre la Estrella Diana, compuesta por siete poemas (tres de ellos escritos por Imperial), debe de ser anterior a la muerte de Diego Hurtado de Mendoza (1404), ya que es aludido como abogado y primo de Fernán Pérez de Guzmán por Imperial en los versos «e non alegue que es sospechoso / aqueste grant juez pues es su

meretriciously and extensively with Dantesque borrowings» (1915: 147). Aunque Joseph Seronde publicó un artículo denunciando las exageraciones de este crítico y su falta de rigurosidad en sus ideas (1916), Le Gentil recupera la tesis alegórica de Post para analizar los decires amorosos de Imperial, afirmando que son «comme un *compromis* timide entre la *chanson* ancienne et le *dit narratif* à la manière des Français» (1949: 241), citando a continuación una serie de autores franceses influyentes y enteramente cuestionables.

⁷⁶ Casaldueiro, en su artículo dedicado a la Estrella Diana, pienso que peca precisamente en no discernir esta posible relación entre Francia e Italia cuando señala lo siguiente: «la comparación con astros y con flores y la mención de dechados mitológicos, abundante en la literatura medieval, es frecuente entre los italianos» (1987: 128). Desde luego, esta característica tan genérica no puede considerarse un rasgo distintivo de las innovaciones italianistas, sobre todo si recordamos que las equiparaciones de la dama con lo vegetal o lo lumínico vienen de la poesía provenzal y francesa (Le Gentil 1949: 96-131, Dragonetti 1960: 131). No obstante, también es necesario señalar el fuerte tradicionalismo medieval de Dante en su concepción de la Antigüedad clásica: «El conocimiento por parte de Dante del mundo clásico es, de todos modos, indiscutible, así como sus lecturas de los autores fundamentales. Pero nunca hondó en ellos ni demostró más amplios conocimientos que sus coetáneos» (Arce, 1984: 183). Para el estudio de este poeta florentino, vid. Helmut et al. (1965).

⁷⁷ En este caso, considero acertada esta sentencia de Post acerca de la Estrella Diana: «Despite the fact that the first of these contains three possible recollections of Dante, it is completely French in general character and in detail» (1915: 153-154). Seguidamente, demuestra que el nombre de esta alegoría femenina deriva del *roman* francés *Paris et Vienne*: «[madame Dyanne] C'est le nom d'une tres belle estrelle, qui ce moustre chascun matin au point du jour...» (Kaltenbacher, 1904: 393), como ya demostró su editor Kaltenbacher en la misma edición (1904: 362-363). Le Gentil también afirma el hecho pero recuerda que Imperial debía conocer a Ovidio, por lo que la Estrella Diana conforma para él la diosa ovidiana y la *dame sans merci* de los franceses (1949: 246).

primo» (1993: 283, vv. 33-34)⁷⁸. En todo caso, supone un testimonio interesante para nuestro estudio, y no solamente porque muestra las disputas entre distintos poetas cortesanos, sino también por la asimilación que realiza nuestro poeta genovés de las convenciones francesas pero dotándolas de un vuelo innovador al incluir pasajes de la *Divina commedia* y del *dolce stil nuovo*.

El poema que abre el conjunto, «Non fue por çierto mi carrera vana» (ID1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 280), presenta desde la primera estrofa el encuentro del poeta con la mujer, tildada como Estrella Diana, en una situación de romería que sirve de circunstancia al poema amoroso, y que subraya de hecho su rúbrica, incidiendo en la veracidad del suceso al situar la iglesia a donde se dirige⁷⁹. A pesar de que Casaldueiro defiende la indiscutible impronta italiana en la divinización del amor, donde atisba además reminiscencias petrarquistas (1987: 128), no encuentro más que imágenes ya convencionales y que se han visto con anterioridad como típicamente francesas. De hecho, la presentación de la dama, que podría justificar de algún modo su divinización sin precedentes, posee un eco que recuerda un pasaje de *Paris et Vienne*⁸⁰: «a la muy fermosa Estrella Diana / qual sale por mayo al alva del día» (vv. 5-6). De nada, por tanto, sirve que nuestro poeta cite a Dante como autoridad que debe callar ante la belleza suprema de la mujer (v. 18), pues parece claro que en esta composición predomina el clásico vergel francés florido, con su característica flor de lis, y la recurrente pareja flor/lucero para destacar sus cualidades insuperables⁸¹:

⁷⁸ Vid. Dutton y González Cuenca (1993: 280).

⁷⁹ «Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana, e fízolo un día que vid' e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant' Ana fuera de la çibdat» (1993: 280). Imperial también nos sitúa fielmente desde los primeros versos del poema: «passando la puente de Guadalquevir; / atán buen encuentro que yo vi venir, / ribera del río, en medio Triana...» (1993: 280, vv. 2-4).

⁸⁰ Vid. nota 77. Por otra parte, el personaje de la Estrella Diana se registra también en poetas de la escuela italiana *stilnovista*: recuérdese el soneto de Guinizzelli, «Verdut'ho la lucente stella diana», que también destaca por las referencias luminosas, todas ellas comentadas por Blanco Valdés (1996: 92). De esto ya advirtió María Rosa Lida de Malkiel (1947-1948), y escribió Lapesa (1953), afirmando este último que el nombre de Estrella Diana seguramente provenía del folklore italiano: «Vostra madre vi vedde tanto cara / nome vi messe la stella diäna» (1953: 349).

⁸¹ «Callen poetas e callen autores, / Omero, Oraçio, Vergilio, e Dante, / e con ellos calle Ovidio *D'Amante* [*Ars amatoria*]» (vv. 17-19). En este poema, aunque presente una clara construcción francesa, hay un esfuerzo notable por citar personalidades de la tradición grecorromana.

E por galardón demostrarme quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de liso.

[...]

que tal es aquesta entre las mejores
como el luzero entre las estrellas,
llama muy clara a par que çentellas
e como la rosa entre las flores.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 280; vv. 9-12, 21-24)

Términos como *galardón*, *novela*, *gentil* o *flor de lis* sitúan el pasaje claramente dentro de la esfera tradicional trovadoresca, y aunque nos demuestre conocimientos de mitología clásica al nombrar a mujeres como Ifigenia o Helena al comienzo de la última estrofa, su remate vuelve a las convenciones de antaño: «en tierra llana e non muy labrada / nasce a las vezes muy oliente rosa: / assí es aquesta gentil e fermosa / que tan alto meresçe de ser comparada» (vv. 29-32).

Fernán Pérez de Guzmán responde al poeta genovés compartiendo la misma estructura métrica y rima, y aunque para Casaldueiro este poeta encarne «el mundo de la poesía anterior a Micer Francisco» (1987: 131), ciertamente se preocupa por reprender la actitud de Imperial reelaborando los mismos motivos utilizados por este, incluido el catálogo mitológico de la última estrofa. Este poema, «A las vezes pierde e cuida que gana» (ID1367 R 1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 281), supone un ejercicio lúdico que pretende desmitificar la figura vislumbrada por nuestro poeta genovés, dotada de perfecciones propias de la órbita angelical y relacionadas con la castidad de la diosa amante de la caza. Por otro lado, la respuesta de Diego Martínez de Medina, «Muy emperial e de grant ufana» (ID1369 R 1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 283), que recrimina la actitud enajenada de Imperial de manera similar a Pérez de Guzmán, me parece más interesante porque, aunque no recoja las metáforas expresadas por Imperial tan fielmente como en la respuesta anterior, lo identifica como conocedor directo de la producción dantesca: «E si su amor tanto vos conquiso, / bien fuera loarla,

mas non a tal fin / que por ella calle Dante el florentín, / en el qual leístes, si fuestes enviso» (vv. 9-12). No es de extrañar este hecho, pues Imperial es el poeta que más cita a este poeta como autoridad en todo el *Cancionero de Baena*, además de adoptar una serie de referencias mitológicas, e incluso cultismos, a partir de la lectura del poeta florentino⁸². En nuestro corpus no veremos tales renovaciones en el léxico o en los motivos mitológicos, pero sí en algunos pasajes que parecen tomados directamente de la *Divina commedia*.

La respuesta de Imperial a las retractaciones de sus contemporáneos, «Voluntat sin orden fue non sana» (ID1368 R 1367; Dutton y González Cuenca, 1993: 282-283), demuestra dicha asimilación de la obra dantesca, sobre todo al incluir al poeta florentino como apóstrofe al inicio de la segunda estrofa, quien responde a las quejas del yo poético frente a la incredulidad de sus detractores:

En dezir que mal veo, vínome sorriso
e dixe: "Alúmbreme el buen florentín.
Yo vi Diana e vi el cherubín
pintado, digo; quien pintar lo quiso
él non lo vido nin vido su viso;
pues judgar sin ver fue yerro muy grave,"
e respondiόμε: "Alça la vela, tú, nave
de su engeño muy sutil enviso."

(Dutton y González Cuenca, 1993: 282, vv. 9-16)

Además, la respuesta de Dante es una traducción parafraseada del comienzo del *Purgatorio*, que recogen Dutton y González Cuenca en la nota al pie: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno» (1993: 282), lo que sustenta la base de la cual partimos para analizar este personaje femenino creado por Imperial. Sin embargo, no solamente rescata pasajes de la *Divina commedia*, sino que

⁸² El nombre de Dante aparece un total de diecisiete veces, y ocho de ellas se debe a los poemas de Imperial (Arce, 1984: 187). El conocimiento por parte de Imperial de personajes poco destacados de la literatura clásica y la utilización de una serie de cultismos como «lector», «cándido» o «volumen» son factores clave, según este crítico, de una renovación de la tradición castellana medieval literaria a partir de la *Divina commedia* (1984: 186 y 193).

también parece que asimila levemente el estilo alegórico del poeta italiano con estos versos que siguen⁸³:

E aya acuerdo con los siguientes señores:
Razón es la una de grandes valores,
Esperança la otra, que es maestra d'ellas,
Poetría la tercera, que como çentellas
relumbran sus cantos entre los cantores.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 282, vv. 20-24)

Estos rasgos, unidos a la utilización de términos latinos propios del léxico legal como «de jure» (v. 25) o «utroque» (v. 36), configuran un estado latente de renovación de la poesía cancioneril de sus antecesores que no debe ni exagerarse ni ignorarse, solamente debe informarse objetivamente sobre ello. El motivo de este poema, desarrollado desde un campo semántico del mundo jurídico y legal, carece de interés para nuestro estudio sobre la caracterización femenina, aunque he considerado pertinente dar noticia de algunas características innovadoras italianas.

Como último ejemplo, recuperaremos al autor Villasandino y a un poema analizado en el epígrafe anterior, «Señora, flor de açuçena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21), porque será de los pocos que comparen a la dama con el astro romántico, mágico y perteneciente al mundo femenino, de la luna llena:

Non me basta más mi seso,
plázeme ser vuestro preso;
señora, por ende beso
vuestras manos de cristal,
clara luna en mayo llena.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 22; vv. 29-33)

⁸³ Casaldueiro ve en estos versos una herencia irrefutable del *Convivio*, tratado II, donde se aborda la cuestión del estilo literal y el alegórico (1987: 132-133), que se resume en la concepción de Estrella Diana: «Imperial, que toma el nombre de la tradición literaria de su tiempo, entiende por estrella diana la estrella que anuncia el día» (1987: 134).

Este motivo lunar, combinado con la imagen del cristal para referir a las manos de la dama, supone el culmen en la caracterización de la mujer como una personalidad noble y virtuosa, ya que mientras el mineral resalta su cualidad frágil y delicada, la luna llena resalta una moralidad brillante y sin tachaduras, ya que podría hacer mención al carácter oculto y lunar tradicionalmente característico de la casta diosa Diana, tratándose de un nuevo modo de caracterizar su divinidad⁸⁴. La presencia del mes de mayo sugiere, por otra parte, la calidad lozana de la dama, que aunada junto a la pureza cristalina de sus manos, conforma el ideario con las mismas virtudes de siempre, relacionadas con la pureza y la castidad. Sin embargo, para el análisis del elemento del cristal y sus derivados minerales necesitamos un nuevo apartado, ya que también fue una forma de metáfora muy recurrida en la lírica cancioneril, y especialmente en nuestro primer cancionero castellano.

2.2.3. Minerales

En un término más restringido se encuentra este tipo de metáfora que, si nos fiamos de los datos estadísticos de Casas Rigall, ha perdurado un *tricenio* más que los florales y lumínicos. Por ello, no duda en establecer un paralelismo entre estos tres tópicos en tanto que son característicos del subgénero lírico de las *cantigas de loor*, típicas en nuestro cancionero colectivo pero escasas en los posteriores (1995: 76)⁸⁵. Sin embargo, realmente no se registra un uso generalizado de esta metáfora después del *Cancionero de Baena*. En un primer acercamiento, podemos apreciar que la metáfora puede referir directamente a la dama alabada o a su ajuar, con lo que en el segundo caso formaría parte de la vestimenta, estudiadísima en este primer cancionero castellano y del que daremos cuenta más adelante⁸⁶. También la joya puede representar a la dama como el galardón ansiado por el poeta, como ocurre en el poema de Villasandino, «Lynda,

⁸⁴ Sin necesidad de establecer semejanzas entre Diana y la noche, Caro Baroja ha estudiado la relación entre el sexo femenino y el periodo lunar en distintas sociedades, llegando a sugestivas conclusiones como la que se expone a continuación: «la relación estrecha que se establece en muchas sociedades entre la luna, el mes lunar, la idea de mes y la menstruación de la mujer misma, ha debido de influir de modo decisivo en el hecho de que la luna como divinidad y la mujer como ser humano se hallan una y otra vez asociadas» (2010¹⁴: 33). Aun así, la claridad de la luna y su comparación con la mujer es un tópico provenzal (Lida de Malkiel, 1984²: 94).

⁸⁵ El estudio de Casas Rigall se basa en la división de la época de la lírica cancioneril, que abarca desde el *Cancionero de Baena* al *Cancionero general* de 1511, según lo que él denomina *tricenios*, a saber, un periodo de treinta años (1995: 22-23).

⁸⁶ Aparte de la importancia que Huizinga otorga a la vestimenta en la estética medieval [1930], véase el artículo que dedica Alicia Puigvert al léxico de la indumentaria en el *Cancionero de Baena* (1987).

desque bien miré» (ID1193; Dutton y González Cuenca, 1993: 71-72): «Lynda graçiosa real, / clavellina angelical, / la joya que por señal / atendí e non la he» (vv. 5-8).

Este elemento se hace especialmente importante en el poema de Fray Diego de Valencia, «En el viso a mi priso» (ID1632; Dutton y González Cuenca, 1993: 350), cuyo primer verso evidencia con el recurso de la paronomasia el cautiverio de amores padecido por el poeta, que considerará el gesto de su amada como una obra escultórica perfecta. Este discor se compone del motivo mineral desde las primeras dos estrofas con grupos nominales como «cuerpo liso» (v. 3) o «criatura muy polida» (v. 10), que resaltan las cualidades nobles de la dama como adornos que contiene su rostro angelical; sin embargo, las referencias a minerales y joyas no ocurrirá hasta la última estrofa de la composición, donde son abundantes y enmarcan tanto la estrofa como la pieza en su totalidad:

Çafir gentil, claro beril
es la su linda fegura,
una de mill, muy doñeguil,
exçelente criatura,
mucho pura sin orrura,
su color como brasil,
por natura sin mesura,
linda imagen de marfil.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 350; vv. 25-32)

También aparece el mineral como formante de un apelativo femenino, en el poema de Ferrán Manuel de Lando, «Señor, mucho andades fuera» (ID1405 R 1404; Dutton y González Cuenca, 1993: 471-472): «que la esmeralda oriental / otra es que me conquiso» (vv. 29-30). Según los dos editores de este cancionero, este mote podría corresponder a la famosa Angelina de Grecia, hija de Juan, príncipe de Hungría, que fue capturada junto con su hermana María por el ejército tártaro de Tamorlán, y que finalmente fueron vendidas por este al rey castellano Enrique III en 1402 (1993: 292). Esta dama fue alabada por Francisco Imperial, en «Gran sosiego e mansedumbre» (ID1375; Dutton y González Cuenca, 1993: 292-293), y probablemente por Manuel de Lando; ambos editores entienden que la composición «En rica muda de çera» (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470) refiere a este personaje por el adjetivo

angelical del último verso, por lo que, según ellos, esta *esmeralda oriental* también se identificaría con Angelina de Grecia⁸⁷.

Por otra parte, tenemos la poesía de Francisco Imperial, que también se atreve a innovar en el tratamiento de esta metáfora. En «Embiastes mandar que vos ver quisiesse» (ID1374; Dutton y González Cuenca, 1993: 291), composición dedicada a Isabel González, Imperial le pide su palabra de que no le hiera en nombre del dios Amor, aunque en la última estrofa debe asegurarse de estar resguardado «del vuestro amoroso dezir e semblante, / porque el semblante me dizen que es lança / e el vuestro dezir polido diamante» (vv. 26-28). Se puede observar que frente a los motivos tradicionales de la lanza de amor y de las lenguas hirientes como espadas, Imperial los reutiliza para indicar las armas de amor que posee la dama; así, la lanza que suele empuñar la mujer desdeñosa se transforma en la imagen de la mirada del semblante que hiere al poeta, y las espadas que corresponden a la honra pública confiere un vuelo más íntimo y esteticista, convirtiéndose en un diamante de doble filo: a la vez que lisonjea, corta por su extremada dureza⁸⁸. Es realmente significativo cómo nuestro poeta recupera una imagen mineral propia de las piezas en loor de la dama para caracterizar, no solo un rasgo específico de la mujer, sino también la paradoja de que ese mineral puede ser utilizado como un arma poderosa, parejamente a la lanza y a toda su tradición amorosa.

En definitiva, aunque las metáforas florales, lumínicas y minerales sufran un proceso de decadencia dentro de la poesía cancioneril de la segunda mitad del siglo XV según Casas Rigall, personalmente creo que no se trata tanto de los motivos como de la forma de abordarlos, siempre en pos de una mayor concreción, basado en la simplicidad conceptual y en la abstracción compleja que otorga el antiguo *trobar clus*. Por supuesto que estas características definen sobradamente la lírica del *Cancionero de Baena*, pero también habría que aceptar que, en primer lugar, hay una intención del compilador de rescatar composiciones de poetas que conectan con las *cantigas de amor* galaico-

⁸⁷ Para la biografía de este personaje, resulta de utilidad el ensayo de Juan de Contreras (1913), de quien hace una reseña Fernández de Béthencourt (1914); y Lida de Malkiel (1960).

⁸⁸ Para un acercamiento exhaustivo a la lírica tradicional, véase primeramente la antología de Margit Frenk Alatorre [1977], y después su corpus de la lírica tradicional hispánica (1987 y 1992), donde aparecen ambos motivos ejemplificados. Valga como ejemplo, sin embargo, la siguiente pieza sacada de su corpus, donde las lenguas habladoras hieren como cuchillos: «Diçen que el sol quema las hierbas, / yo digo que las malas lenguas, / que cortan más que navaxas nuevas» (Frenk, 1987: 350).

portuguesas, donde realmente sobresalen estos tipos de imágenes; pero es igualmente importante, en segundo lugar, una corriente innovadora y *stilnovista* que trató de ofrecer alternativas a los recursos reiterados de las típicas *cantigas de loor*, y cuyo principal representante fue Francisco Imperial⁸⁹. Todo esto genera un hermosísimo caldo de cultivo donde las metáforas dedicadas a la mujer representan un papel nada desdeñable.

2.2.4. Otras

Los demás elementos metafóricos del *Cancionero de Baena* que no corresponden a ninguna de las tres categorías expuestas son comentados en este epígrafe, que aunque sea cajón de sastre considero indispensable reseñar otros tipos de imágenes que, en ocasiones, se vuelven productivas en los cancioneros castellanos de la segunda mitad del XV. Otros, por el contrario, sufren el proceso inverso, quedándose nuestro primer cancionero castellano como único testigo.

Uno de los casos que sólo registra este cancionero es la metáfora animal del águila hembra, conservada en tres composiciones de PN1; dos de ellas son respuestas: «En rica muda de cera», de Ferrán Manuel de Lando (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470); «En la muy alta cadera», de Alfonso de Moraña (ID1404 R 1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 470-471) y «Señor, mucho andades fuera», también de Lando (ID1405 R 1404; Dutton y González Cuenca, 1993: 471-472). De momento, solo me interesa las dos últimas de estas tres piezas, pues son la únicas que identifican a la mujer como un ave sin describir concienzudamente sus partes: mientras que la composición de Moraña solamente resalta la naturaleza cazadora del águila y su bello plumaje («mudada águila montera / vi con plumaje donoso», vv. 5-6), en la respuesta de Lando, después de que el poeta la identifica como «águila ferrera» (v. 5), reniega de haberle dicho alguna alabanza («grant mentira desigual / con su lengua pronunçiava / quien dezía que yo amava / ave de plumaje tal», vv. 25-28).

Además de las metáforas animales, a la dama se la puede otorgar un papel con respecto a las necesidades del poeta. Así, la mujer se identifica con una abogada que escucha las cuitas del galán, en la desfecha de Villasandino dedicada a Juana de Sosa

⁸⁹ Sobre la deuda que la poesía cancioneril debe a las cantigas gallegas, Beltran afirma lo siguiente: «no es posible explicar la poesía cortés del siglo XV sin la *cantiga de amor*, ni la lírica tradicional de Renacimiento sin la *cantiga de amigo*, ni la sátira medieval y barroca sin la *cantiga de escarnho* o la *tenção*, el debate satírico de esta escuela» (2002: 13).

(manceba de Enrique II), «En amor fueron criadas» (ID1191; Dutton y González Cuenca, 1993: 70): «En amor fueron criadas / muchas dueñas y donzellas / que serán mis abogadas / deque oyeren mis querellas» (vv. 1-4). De todas estas mujeres, solamente es una la enamorada del galán: «e será la una d'ellas / ésta que me conquistó» (vv. 5-6). Las abogadas son un rasgo virtuoso de la mujer, e incluso identificable con la Virgen, como nos muestra la cantiga CCLXXX del libro compilado por Alfonso el Sabio (Mettmann, 1989, III: 53-54): «ela é lume dos confessores / e avogada dos peccadores / e a mellor das santas mellores» (vv. 14-16)⁹⁰.

Por otro lado, la imagen de la dama como morada apacible y grata para el amante, aunque es significativamente productiva en los cancioneros de la segunda mitad de siglo, no cuaja del todo en nuestro *Cancionero de Baena*. No obstante, Villasandino demuestra que conoce esta identificación en «Señora, vuestra salud» (ID1314; Dutton y González Cuenca, 1993: 198-199), pues considera a su señora doña Constanza Sarmiento como morada de bondad y castidad respectivamente: «[mujer] do toda bondat demora // Demora mucha limpieza / en vuestra rica morada» (vv. 32-34). Desde luego, la relación de esta imagen con la moralidad de la dama está más que justificada, pues la casa o morada representan la maternidad de la Virgen María⁹¹.

3. CARACTERIZACIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

3.1. No metafóricas

De manera análoga a lo que ocurre con las calificaciones dirigidas a la mujer como figura de adoración masculina, los epítetos que acompañan a partes de su cuerpo son más numerosos cuando la extensión del poema es mayor, normalmente en algún decir narrativo o alegórico donde se narren una consecución de hechos que exijan la descripción pormenorizada de sus personajes protagonistas. Ya que el objetivo del presente trabajo es el de analizar solamente las composiciones amorosas, en este epígrafe se presenta un corte de entrada que afecta a los poemas largos que consideramos que no pertenecen a esta categoría: se descartan, por tanto, los decires en que la dama representa una virtud moral o un personaje mitológico.

⁹⁰ También las cantigas CCCL (Mettmann, 1989, III: 208-210) y CDIX (Mettmann, 1989, III: 322-324) presentan la misma identificación: respectivamente, «Virgen pura / Madre e nossa avogada» (vv. 40-41) y «[a Virgen] é noss' avogada» (v. 10).

⁹¹ Tal y como aparece en la cantiga CCCL (Mettmann, 1989, III: 208-210): «Deus fillou en ti pousada» (v. 39).

No obstante, hay ciertas composiciones que fluctúan entre una categoría u otra, sin saber con certeza si incluirlas en nuestro corpus o no. Por ejemplo, el decir atribuido a Francisco Imperial, «Cabe la çibdat de grant fermosura» (ID1376; Dutton y González Cuenca, 1993: 293-294)⁹², nos narra el encuentro del poeta con una doncella que encarna la personalidad de la mítica Diana cazadora, pues con su arco hiere al poeta de muerte por amores. A pesar de ello, la acción transcurre en un lugar real de la geografía española (Sevilla) y la mujer no es más que una doncella «de grant apostura, / guarnida, graçiosa, de muy gentil aire» (vv. 5-6), por lo que trataremos esta pieza como un decir narrativo de tema amoroso. Pues bien, en el poema se describen tres elementos de la dama que no suelen aparecer en las canciones amorosas: «ojos fermosos» (v. 7) y «los pechos alvos, la garganta alçada» (v. 9). Mientras que los tres de ellos llevan de acompañamiento un solo adjetivo, solo son los pechos los que resaltan la blancura de la mujer, consiguiendo un efecto ornamental con el epíteto que no acostumbra la poesía de cancionero, basada en la abstracción y el lenguaje hermético⁹³.

En las demás composiciones poéticas del *Cancionero de Baena*, sin embargo, tanto la descripción de las partes del cuerpo de la mujer como la adjetivación de cada una de ellas quedan significativamente mermadas en pos, en ocasiones, de la adoración de su semblante. Sin duda alguna, la cara de la mujer es la parte del cuerpo más alabada por los poetas cancioneriles, frecuentemente con calificativos que denotan su extremada belleza, aunque predomine en realidad la total indeterminación de dicha beldad: frente a la adjetivación reiterativa con el neutro *buen*⁹⁴, existen alternativas contadas con los

⁹² Todas las ediciones del *Cancionero de Baena* leen «Abela» ('Sevilla') en lugar de «Cabe la», menos la de Michel (1860, I: 230). En la edición facsímil (1926), se advierte la presencia de una diminuta c al lado de la A mayúscula, de forma que tenemos «c Abela» (fol. 78^r). Este problema paleográfico es comentado por José Jurado, quien señala que si se mantiene el nombre toponímico, los cuatro primeros versos serían incoherentes, ofreciendo la siguiente interpretación de los versos: «Abela [el supuesto], çibdat de grant fermosura, la qual pobló Ércules e pobló Ispán, //// vi una donçella de grant apostura (!?)» (1998: 127). Aceptamos su interpretación y leemos «Cabe la».

⁹³ Según Quetglas, los pechos son la parte más descrita en la poesía medieval latina: «però la part del cos que de forma individual ha rebut més atenció per part dels nostres poetes són els pits, sens dubte el seu objecte de desig més gran» (1998: 53), aunque el cristal no suele utilizarse como imagen para caracterizarlos. Sin embargo, en nuestro cancionero aparece el elemento del cristal relacionado con la claridad y brillo en más de una ocasión: en Ferrán Manuel de Lando, «En el torneo campal» (ID0536; Dutton y González Cuenca, 1993: 484-489), vv. 87-88: «quando fiere el sol en él / más reluze que cristal»; y en Ruy Páez de Ribera, dedicado a la reina Catalina, «Noble flor sin igualeza» (ID1427; Dutton y González Cuenca, 1993: 526-528), v. 3: «muy más clara qu'el cristal».

⁹⁴ En Villasandino, «Mayor gozo aventajado» (ID1151; Dutton y González Cuenca, 1993: 17-18), v. 23: «buen semblante»; y el mismo, «Señora, vuestra salud» (ID1314; Dutton y González Cuenca, 1993: 198-199), v. 31: «...de buen visage».

dedos, como la utilización del calificativo *garrida*, mucho menos manido⁹⁵, o la identificación de la dama con un ángel gracias al adyacente *angelical*⁹⁶. Por otra parte, tenemos la doble adjetivación de la cara en la composición dodecasílabo de Francisco Imperial, «Non fue por çierto mi carrera vana» (ID1366; Dutton y González Cuenca, 1993: 280): «semblante amoroso e viso suave» (v. 14). En este poema resulta llamativo el empleo de un adjetivo sensorial para la descripción del rostro de la amada, que no suele aparecernos en las demás piezas y que demuestra un notable intento de nuestro poeta por aportar una nota sensual de manera más explícita⁹⁷.

Finalmente, el rostro de la mujer puede actuar como agente enajenador del galán por su sonrisa, como ocurre en el poema de Villasandino, «Syn fallýa» (ID1168; Dutton y González Cuenca, 1993: 38-39), aunque este modo de acercamiento introspectivo, que nos lleva desde la cara a la dicha de la dama, no es muy frecuente en el *Cancionero de Baena*: «me conquiso que me priso / ora un día / con seu viso / de muy grande alegría» (vv. 2-5). Tampoco es corriente, huelga decir, el alargamiento en la calificación del rostro mediante un sintagma preposicional; sin embargo, el motivo de la dama alegre y despreocupada de las cuitas del amante es un tópico provenzal muy corriente en la poesía de cancionero.

3.2. Metafóricas

3.2.1. Astrales y lumínicas

A diferencia de lo que ocurre con las metáforas de tipo vegetal, aquellas que refieren a la luz y a los astros son más productivas, y normalmente suelen aplicarse para resaltar la brillantez impoluta del rostro de la dama. Así, el semblante de la mujer se presenta como *claro* o *resplandeciente*, según una serie de predicaciones que es necesario distinguir, pero no abunda en ningún momento la imagen del rostro como una estrella o un haz de luz; la imagen tiene lugar indirectamente mediante adjetivos calificativos.

⁹⁵ En Villasandino, «Ben aja miña ventura» (ID1162; Dutton y González Cuenca, 1993: 29-30), v. 28: «muy garryda catadura».

⁹⁶ En Villasandino, «Señora, flor de açuçena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22), v. 2: «visso angelical».

⁹⁷ Sin embargo, el adjetivo *amoroso* aparece igualmente en Villasandino acompañando al rostro de la amada y sirviendo a su vez como un apelativo suyo. Hablo de «Vysso enamorado» (ID1187; Dutton y González Cuenca, 1993: 67), v. 1.

En un principio, la luz se identifica con el Paraíso, tal y como ocurre en el poema de Villasandino «Byva sempre ensalçado» (ID1169; Dutton y González Cuenca, 1993: 39-40): «lindo rostro claro onesto / ayre luz de Paraíso» (vv.23-24). Efectivamente, la rúbrica nos indica que la destinataria del poema es María de Cárcamo, manceba de Enrique III (1369-1379), por lo que la referencia del paraíso como origen de la mujer estaría más que justificada. Por otro lado, la metáfora del rostro como luz paradisíaca viene dada indirectamente por el adjetivo *claro* que lo acompaña; algo ligeramente distinto tenemos en Ferrán Manuel de Lando, «En rica muda de çera» (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470): «cuyo resplandor me priso / con semblante angelical», pues la preposición *con* establece una relación directa entre el rostro femenino y el resplandor que provoca.

En última instancia, está el poema «El dios de amor, el su alto imperio» de Francisco Imperial (ID1373; Dutton y González Cuenca, 1993: 290-291), donde la figura metafórica se produce por el verbo *influir*: «pues que, reinante en constelación / e influyendo con faz graciosa / e muy alegre su disposición / [...] / así ordenaron a la espeçiosa, / [...] / en exçelencia e muy linda, fermosa» (vv. 9-11, 13 y 16). En efecto, la imagen del horóscopo y de la posición de los planetas como causantes de la belleza de la dama no es tan frecuente, y menos la identificación de los elementos astrales con sus rasgos propiamente descriptivos, pues, dentro del epígrafe que nos interesa, el rostro de la mujer actúa como planeta influyente de su hermosura. A diferencia de esta pequeña alegoría astral femenina, el amor predestinado que obliga al galán a estar con su señora y, por tanto, la aparición de las constelaciones y planetas como principales causantes de ello, es un recurso típico en la poesía de Lope de Estúñiga, y un tema debatido en tratados y epístolas amorosos⁹⁸.

3.2.2. Minerales

Si la utilización de elementos minerales en la descripción de la mujer es algo inusitado en nuestro primer cancionero castellano, más aún resulta la identificación de zonas de su cuerpo con dicho elemento. Sin embargo, la descripción suntuaria de las partes del cuerpo de la dama tiene lugar en contadas situaciones. Villasandino, por ejemplo, utiliza

⁹⁸ Según Cátedra, «la polémica sobre la predestinación estaba ya servida y la relación de ésta con la de la astrología, más particularmente con el problema del determinismo erótico del loco amor, ya estaba bien explícita en el *Libro de buen amor* y en el *Arcipreste de Talavera*» (1989: 79).

la metáfora del *crystal* para resaltar la palidez pulcra, aplicada al elemento real de las manos, en «Señora, flor de açucena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21): «vuestras manos de cristal» (v. 32); y los pechos, en «Quien de linda se enamora» (ID1176; Dutton y González Cuenca, 1993: 48), donde la figura de una mora pastora cautiva al poeta mediante la imaginación que le provoca su *alcandora*, prenda de mujer muy similar a la camisa, por donde entrevé «alvos pechos de cristal; / de alabastro muy broñido» (vv. 21-22)⁹⁹.

La misma imagen de los pechos de cristal aparece en el poema de Ferrán Manuel de Lando, «En rica muda de çera» (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470), pero esta vez porque la misma temática de la composición facilita la relación de las partes del cuerpo con orfebrería lujosa: «e los pechos demostrava / más alvos que un cristal» (vv. 27-28). Por otra parte, en el mismo poema de Lando se identifican las uñas pintadas de rojo con el coral: «uñas de puro coral / entre sus manos tratava» (vv. 25-26). Esta metáfora, que no se da en ninguna otra composición cancioneril, se encuentra motivada por la suntuosidad del águila que simboliza a la dama, identificándose con ella hasta tal punto que permite una radiografía casi total de sus partes del busto y sus pechos¹⁰⁰.

3.2.3. Otras

A esta categoría, en cambio, pertenecen algunas metáforas muy aisladas del *Cancionero de Baena*. En el poema de Ferrán Manuel de Lando, «En rica muda de çera» (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470), el cuello de la dama se muestra tan largo y estilizado que es identificado como el de una garza: «cuello de garça real / es el suyo blanco e liso» (vv. 29-30). Si bien la blancura y suavidad del cuello femenino son rasgos comunes de la *descriptio puellae* desde la lírica latina medieval (Quetglas, 1995:

⁹⁹ Sobre la *alcandora*, Bernis Madrazo comenta que «tuvo especial importancia, pues aun siendo prenda interior, las mujeres podían lucir sus mangas amplia y caprichosamente. Las camisas guarnecidas con vistosas labores moriscas dieron a la moda española una de sus notas más originales» (1978: 14).

¹⁰⁰ Según la edición de Álvarez Ledo dedicada a este poeta, las plumas de oro son también una metáfora pura de los cabellos rubios de la dama (2012: 155); sin embargo, el pasaje no da lugar a tal interpretación: «de finas plumas de oro / era la su cobertura, / con briosa fermosura / reglava el verginal coro [de ángeles]» (vv. 9-12). Parece, no obstante, que las plumas son un elemento del águila que interviene en la descripción de la dama, pues esta se relaciona simbólicamente con este animal rapaz.

52), la construcción *cuello de garça* aparece también en el *Libro de Buen Amor*: «¡Ay, Dios, e cuán fermosa viene Doña Endrina por la plaça! / ¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça! / ¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buenandança! / Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça» (Blecua, 2008⁸: 164; estr. 653). Esta imagen es la única de nuestro cancionero castellano y no resulta muy frecuente en la literatura medieval (apenas se cuentan estos dos ejemplos), a pesar de que Pilar y María Luisa Montero Curiel afirmen, sin remitir a otras fuentes que las del *Libro de Buen Amor* y la del poema de Lando, que «el símil del cuello de la mujer y el de la garza tiene una larga tradición en nuestras letras» (2005: 257).

4. CARACTERIZACIÓN DE LA VESTIMENTA

El elemento de la vestimenta, tan importante para algunos estudiosos como Huizinga¹⁰¹, ha sido revisado dentro de nuestro cancionero por Alicia Puigvert, debido a que, durante los siglos XIV y XV, «la moda en el vestir fue cambiando con mayor rapidez que hasta entonces» (1987: 172), y el *Cancionero de Baena* supone un fiel reflejo de esa época cambiante¹⁰². Sin duda alguna, por ser un testimonio fidedigno de la realidad entre finales del siglo XIV y comienzos del XV, nuestro primer cancionero castellano ha sido protagonista de estudios lexicológicos acotados a campos temáticos determinados; no han tenido la misma suerte, sin embargo, otros grandes cancioneros cuatrocentistas que todavía esperan ser atendidos a este respecto¹⁰³. Nuestro cometido, lejos de presentar un estudio léxico de cada término de vestir, versa sobre cómo la vestimenta influye en la caracterización de la mujer.

Lo corriente en este cancionero, en vez de concretizar las ropas que viste la mujer, es la atribución de virtudes morales a partir de una afirmación general acerca de

¹⁰¹ Según este crítico, «el siglo XV puede hacer circular con los trajes de la vida diaria tanto las figuras alegóricas como los santos» (1994¹¹: 299-300), por lo que la vestimenta en la Edad Media debe tenerse muy en cuenta para los estudios literarios.

¹⁰² Habría que mencionar, además de su artículo dedicado a la vestimenta (1987), su tesis doctoral dedicado al vocabulario de Villasandino (1985), que más tarde se publicó como libro por la editorial de la Universidad Complutense de Madrid (1987).

¹⁰³ Del *Cancionero de Baena*, tenemos el libro de Pilar y María Luisa Montero Curiel dedicado al léxico animal (2005), y el de Salvador López Quero y José Ángel Quintana Ramos sobre el léxico médico (2010), además de un artículo de López Quero versado en la gastronomía (2011). En otro orden de cosas, sobre los textos escritos en gallego, resulta fundamental el artículo de Lapesa sobre la poesía de Macías a Villasandino (1953-1954), y el de Patrizia Botta, que se centra en el bilingüismo castellano-gallego de nuestro cancionero, ampliando dicho rasgo al *Cancionero de Resende*, que conserva unas pocas piezas castellanas (1996). Sobre la terminología métrica, sin embargo, se dedica Manuel Alvar (1989).

lo que lleva puesto, ya sea mediante el participio del verbo *guarnecer* o formas verbales similares¹⁰⁴, aunque también hay composiciones que amplifican este recurso. Es el caso de Villasandino, quien en «Acabada fermosura» (ID0544; Dutton y González Cuenca, 1993: 31-32) presenta mediante paralelismos la estructura *participio de vestimenta* + *SP[SN_{abstracto}]*, en pos de resaltar la figura de la dama: «paños de grant onestade / aquesta señor vestía, / orlados en cortesía, / aforrados en bondade, / brosladuras de beldade» (vv. 9-13). Sin embargo, el aspecto físico de la mujer también puede servir de elogio en este tipo de imágenes, como ocurre en otro poema de Villasandino, «Señora, flor de açuçena» (ID1155; Dutton y González Cuenca, 1993: 21-22): «donaire, gracioso brío / es todo vuestro atavío» (vv. 14-15).

En el *Cancionero de Baena* hay casos de alegoría de vestimenta donde cada prenda se identifica con un rasgo de la dama, y están registrados por Casas Rigall (1995: 90-91), como estos versos de Pero Vélez de Guevara, «Conviene que diga de la buena vista» (ID1445; Dutton y González Cuenca, 1993: 561-562):

Vistía una saya de pura cordura,
la su cortapisa era lealtad,
el su chapirete era fermosura,
el su noble manto muy grant onestad,
estrado muy rico de toda bondat;
los sus paramentos eran buen asseo,
e su gentil cama, segund assí creo,
es que la cobría toda castidat.

(Dutton y González Cuenca, 1993: 561; vv. 25-32)

Un caso más extraño, sin embargo, representa el poema de Francisco Imperial, «Ante la muy alta corte» (ID0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 284-286), constituye la pieza más extensa de la serie y un verdadero juego de ingenio, porque ante la audiencia

¹⁰⁴ En Villasandino, «Quando yo vos vi, donzella» (ID1156; Dutton y González Cuenca, 1993: 22-24), vv. 25-26: «vuestro muy gentil asseo / guarnido en toda bondat»; Fray Diego de Valencia, «En el viso a mí priso» (ID1632; Dutton y González Cuenca, 1993: 350), vv. 13-14: «nobleçida e guarnida / de bondades sin egual»; entre otros.

del dios Amor nuestro poeta decide armarse caballero con los atributos de su amada Estrella Diana. Abandona en esta pieza la copla de arte mayor a favor del octosílabo, métrica más natural para crear la ilusión de diálogo fluido de nuestro poeta, y abandona el refinamiento del estilo italianista para adoptar una serie de tópicos franceses, como pueden ser la corte de Amor o la armadura alegórica¹⁰⁵. No obstante, en la composición de Imperial, el tópico de las armas del enamorado se identifica directamente con los rasgos físicos de la mujer amada, de manera que su belleza constituye la ilusión del yo lírico de pelear por su invención amorosa, en una extensión inusitada de seis estrofas que no gustaba, desde luego, a sus detractores¹⁰⁶. Esta práctica de amplificar un motivo en exceso, compartida con su supuesto discípulo Ferrán Manuel de Lando, supone una técnica innovadora dentro de nuestro primer cancionero castellano, que no puede afirmarse categóricamente que provenga de la lírica *stilnovista*, aunque podría respaldar ese origen. Con todo, procedo a reproducir este largo pasaje, fundamental para establecer nuevos modos de metáforas en el *Cancionero de Baena*:

E de vuestra cabelladura
de toda boça labredes¹⁰⁷
cota, mi bien, que me dedes,
si fuere vuestra mesura.
Bien çeñida e apretada,
con vuestros braços, amada,
me çingades por çintura.

¹⁰⁵ Le Gentil incide en el motivo de las armas simbólicas como típicamente francés, reseñando obras contemporáneas como *L'oultré d'Amour* de Chastellain, Machaut, Guillaume Tirel (Taillevent), *Débat du Coeur et de l'Aeil*, junto a otras piezas amorosas, como posibles influencias (1949: 242). Casaldiero resume las armas del poeta para componer la pieza, identificándolas con las costumbres de la lírica trovadoresca y de Francia en general: «inventiva, gracia, pericia técnica, riqueza de recursos y artificios» (1987: 139). Además, la utilización de estrofas de siete versos en vez de ocho constituye otro guiño más a la manera de trovar de este país.

¹⁰⁶ La amplificación desmedida de ciertos tópicos era considerada una falta por parte de sus coetáneos, y que podría venir de Italia y sus extensos poemas alegóricos. Eddy afirma vislumbrar en esta característica una semejanza reseñable con Ferrán Manuel de Lando (1936: 135).

¹⁰⁷ PN1 lee «poça», y de esa forma es editado el verso por Dutton y González Cuenca, aunque reconocen que no hay manera de «encontrar sentido ni de fijar un texto alternativo» (1993: 285). He enmendado el texto con la lectura de «boça», pues la expresión *de toda boça* aparece en España durante finales del siglo XIV y comienzos del XV como sintagma para calificar a las armaduras de buena calidad (Marcos Álvarez, 2008: 82). Para un repaso del problema que generó la mala lectura «de toda poça» en la crítica medievalista, véase el mismo artículo de Marcos Álvarez (2008: 73-74).

Vuestros ojos amorosos,
señora, me dat por lança,
e aved firme esperança
que con ella mentirosos
faré a los maldezidores
de vos, la flor de las flores,
pues de vos son embidiosos.

Vuestro aire delicado
quiero levar por escudo:
non temo con él nin dudo
maldezir desmesurado.
E sean con él por devisa
vuestros dientes, boca e risa
e dezir muy adonado.

El vuestro graçioso talle
e muy buen torno de cara,
resplandeçiente e clara
qual el sol en mayo sale,
sea yelmo con çimera.
¡Non creo qu'en la frontera
otro tan propio se falle!

Vuestra nariz afilada
sea flecha muy polida,
con las pestañas, mi vida,
ricamente emplumada;
vuestro cejo muy fermoso
sea el arco amoroso
con que lançe al entrada.

Vuestro gracioso asseo
 sean las sobreseñales:
 non creo que las dio tales
 Ginebra nin fizo Isseo;
 e serié gran maravilla
 fallar tales en Castilla
 que, quanto yo, non las veo

(Dutton y González Cuenca 1993: 285-286, vv. 36-77)

Junto con tópicos provenientes del gusto francés, como la identificación de la amada como «la flor de las flores» (v. 48) o la referencia a su viso resplandeciente (vv. 57-61), conviven otras imágenes más difíciles de encontrar en la lírica cancioneril, como la llamativa imagen de los ojos como lanzas (vv. 43-44) o la de la nariz como flecha —las pestañas como sus plumas— y las cejas como arcos (vv. 64-70)¹⁰⁸. Por otro lado, que la dama labre para el poeta su cota de malla a partir de su cabello no resulta del todo extraño, porque la imagen se crea a partir de la semejanza entre el pelo y el tejido, y además, considero que el sintagma *de toda boça* denota que la vestimenta ha de ser lujosa, y posiblemente resplandeciente, como los cabellos de Estrella Diana¹⁰⁹.

La señal del escudo, formado por el «aire delicado» de Estrella Diana (v. 50), también me parece llamativa por la conjunción entre la sonrisa, la boca y los dientes (v. 55), que aunque vengan solamente mentados, suponen una introspección significativa al busto sonriente, si bien subraya la sensualidad mostrada por los brazos de la amada que

¹⁰⁸ Sin embargo, estas imágenes parecen provenir de la lírica trovadoresca. Los ojos como lanzas lo vemos en la poesía de Peire Vidal (1150-1210), trovador occitano de Tolouse, que luego pasará a Italia: «...paus mon cor volutos / Als mils cairels qu'ab sos bels olhs mi lansa» (Catenazzi, 1977: 70). En cambio, la nariz, las pestañas y las cejas participan en una imagen más amplia del arco y las flechas de amor En todo caso, los adjetivos que permiten estas semejanzas (respectivamente, la nariz *afilada*, las pestañas *largas* y las cejas *arqueadas*) forman parte de las condiciones señaladas por el Arcipreste de Hita para que la mujer sea bella (Blecua, 2008⁸: 115): «las cejas apartadas, luengas, altas, en peña» (estr. 432c), «de luengas pestañas, bien claras, paresçientes» (estr. 433b) y «la nariz afilada» (estr. 434a).

¹⁰⁹ El brillo en los cabellos de la dama y su importancia se constata en el *Cancionero de Ripoll*, poema número 12: «Si laudare possem florem» (Moralejo, 1986: 250-261): «Super omne quod splendet / crinis huius renitescit» (vv. 17-18). Para el ideal del cabello en la mujer para los poetas latinos de la Edad Media, véase Quetglas (1998: 50-51).

hacen de túnica ajustada del amante (vv. 38-42). Recordemos, simplemente como rasgo comparativo de lo que llegará a ser la poesía posterior al primer cuarto del siglo XV, una estrofa de Juan del Encina donde se amplifica con metáforas preciosistas todavía más la disposición de la boca de la dama, en «Pues que tanto me mostrays» (ID4448):

Tiene boca de loar
singular
hecha por medida cierta
no se puede mejorar
ni tachar
y la lengua muy despierta:
los labros muy concertados
colorados
como de fino coral
los dientes como cristal
y apretados
menudos y no mellados.

(Moreno, Severin y Maguire, 2007)

Por último, sorprende que Imperial, acostumbrado a citar personajes de la cultura clásica, se decante por la leyenda artúrica nombrando a Ginebra y a *Isseo* (Isolda) (v. 74) como damas legendarias por su belleza. Sin duda, nuestro poeta abraza de nuevo en esta composición la tradición francesa, pero algunas leves características dejan vislumbrar la incorporación silente de una nueva forma de trovar, y sospecho que tiene que ver con la enumeración de las partes de la cara, pues si comparamos el poema de Imperial con la respuesta de Diego Martínez de Medina, «Pues la gloria mundana» (ID1370 R 0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 286-287), veremos que los complementos que enumera son alegorías de virtudes abstractas: como armadura, Venus le confecciona un plumaje «de flores de gentileza» (v. 14) y un escudo «de lindeza azerado» (v. 34); y como armas, una lanza verde «muy aguda, / de sus bienes titulada» (vv. 25-26) y una flecha mejor que la nariz de Estrella Diana, «pues de otra mejor flecha / Venus me fizo seguro» (vv. 43-44). Las diferencias entre ambos poemas, por tanto,

son bastante notorias, ya que mientras la armadura alegórica de Imperial se forma a partir de metáforas plásticas que refieren al rostro de la dama, la de Martínez de Medina se compone de alegorías abstractas y símbolos¹¹⁰.

¹¹⁰ Uno de esos símbolos, el del color verde de la lanza, remite a la esperanza (Battesti-Pelegrin, 1982, I: 406). En el *Cancionero de Baena* no aparece este color ejemplificado con ese valor en concreto, si bien se encuentra el *Dezir de las colores* de Pedro González de Uceda, «Vi estar fermosa vista» (ID0111; Dutton y González Cuenca, 1993: 616-618), pero representando la primavera y la vitalidad en general. Para un estudio de este poema, véase el artículo de García Blanco (1950).

III. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE PALACIO*

1. LA HISTORIA DEL MANUSCRITO SA7 Y SU TRADICIÓN TEXTUAL

Escribir la historia del *Cancionero de Palacio* supone aceptar de antemano una absoluta ausencia de datos. A diferencia de PN1, el código de este cancionero pasó sin pena ni gloria por manos de diferentes estudiosos hasta llegar a su edición preparada por Vendrell (1945). Sin embargo, mediante una labor silente y continuada a partir del trabajo de Vendrell, hoy día constituye un pilar importantísimo dentro de los estudios medievales, llegando a ser, para algunos, el «más representativo del ambiente cortesano y de los gustos generales de la primera mitad» del cuatrocientos castellano (Dutton, 1990, I: VI). Desde luego, no solamente supera al *Cancionero de Baena* en el número de trovadores presentes, sino que también incluye en sus folios un corpus de poesía amorosa, lo que le permite a Álvarez Pellitero afirmar que «aunque no falta alguna pieza histórica y los poemas didáctico morales forman un nutrido grupo, el predominio corresponde al tema amoroso» (1993: XII).

Sobre la casuística amorosa de este cancionero nos habla Vendrell en su edición, pero a partir de una idea generalizada basada en el platonismo que suscitó una inevitable polémica, pues las ilustraciones de parejas en situación de cópula o de animalitos con erecciones no casaban con esta concepción espiritual del amor¹¹¹. El primero en denunciar esta incongruencia contundentemente fue, sin duda, Keith Whinnom, que dedicó toda una monografía a su estudio: *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos* (1981). En efecto, en este trabajo se estableció una nueva manera de concebir la lírica cancioneril, en la que esta dejaba de ser metafísica y alambicada; ahora, la poesía de cancionero era difícil de comprender por su lenguaje hermético, limitado en su mayor medida por un léxico abstracto y repetitivo, y tendente a la ambigüedad y al doble sentido. Por tanto, no pudo hacer más que destacar el fuerte

¹¹¹ Tales ilustraciones no pueden apreciarse en todo su esplendor, pues en la edición de Álvarez Pellitero, por desgracia, se encuentran manipuladas. Sin embargo, Vendrell presenta unas láminas donde aparecen algunas de estas imágenes sin alteraciones (1945: 150-151, 232-233, 274-275, 276-277 y 364-365).

subjetivismo escondido en las aseveraciones de Vendrell, a quien sigue más tarde Otis Green para preparar su epígrafe «Amor cortesano» (1969: 94-194)¹¹².

En definitiva, la proliferación de los estudios cancioneriles en los últimos treinta años (empiezo la cuenta tras el *Catálogo-Índice* de Dutton, 1982) hicieron posibles los avances que particularmente atañen al *Cancionero de Palacio*, que además de proveer a la crítica medievalista de un corpus significativo de poesía amatoria del primer tercio del siglo XV cuando tanto se necesitaba (nuestro primer cancionero castellano, como se sabe, se considera testigo de una poesía erudita de raigambre moral-didáctica más que amorosa), cambió también por completo la forma de aproximación al amor cortesano. Su supuesto refinamiento y artificiosidad eran solamente superficialidades que escondían un significado ulterior de naturaleza erótica; no obstante, la historia del manuscrito que recoge a este cancionero está llena de incógnitas.

Han existido dudas, en primer lugar, acerca de su primera localización. La edición de Álvarez Pellitero señala que «se documenta en la biblioteca del salmantino Colegio Mayor de Santiago el Zebedeo o de Cuenca» (1993: XIV), y Cleofé Tato asegura su localización en el primero de ellos, único de los antiguos colegios mayores que se conserva hoy en pie, tal y como muestra la signature en el verso del primer folio de los añadidos en la encuadernación, *Arzobº 20*, que se repite en el primer folio útil como *N.20*¹¹³. Efectivamente, la abreviatura de 'arzobispo' remite a ese colegio, más comúnmente conocido como Colegio del Arzobispo, para diferenciarse de su homónimo, el Colegio Mayor de Cuenca (Tato, 2000: 726), aunque la signature no es la única causa, señalada por la estudiosa, que justifica este dato: también los inventarios realizados de los colegios mayores salmantinos reafirman la hipótesis de Tato¹¹⁴.

¹¹² «Pasó igual con Vendrell de Millás, que escribe en el prólogo de su valiosa edición del *Cancionero de palacio*, 'platónico era el amor', sin atenerse a los dibujos que ilustran su manuscrito: dibujos de parejas desnudas, y de animales ocupados en el ayuntamiento carnal, dibujos, para colmo, reproducidos en su edición» (1993³: 18).

¹¹³ Se equivoca, por tanto, Toro Pascua al asegurar que el códice perteneció al Colegio Mayor de Cuenca, aunque destaca su importancia por ser de los códices cancioneriles más antiguos del siglo XV y por la variedad de composiciones que presenta, en mayor parte de tema amoroso (1993: 265).

¹¹⁴ El inventario de Antonio Tavira y Almazán, obispo de Salamanca entre 1799 y 1801, fue el primero que se realizó, y se conserva, junto a otros muchos inventarios de la misma institución, en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signature MSS/18037. Efectivamente, nuestro cancionero ocupa, junto a un asterisco en el margen derecho de la mano del encargado del inventario, la entrada número 20 de los manuscritos que estaban en el Colegio del Arzobispo (h. 91). Tato comenta los inventarios que ha revisado en este mismo artículo (2000: 727).

Seguidamente, el código permanece en este colegio hasta finales del siglo XVIII, cuando al suprimirse los colegios mayores de la zona, pasa a formar parte de la Biblioteca del Rey, hoy en día conocida como la Biblioteca de Palacio o Real Biblioteca, en Madrid (Álvarez Pellitero, 1993: XIV). En un *ex libris* de la contraportada del código pueden apreciarse las diferentes firmas que tuvo en esta biblioteca: VII.a.3 primero; luego 2.F.5, n.º 342 y, finalmente, ms. 594 (Tato, 2000: 725). En fin, por decreto de 5 de mayo de 1954, mil setenta y nueve manuscritos fueron devueltos a la Universidad de Salamanca, de los cuales un centenar pertenecían a Palacio (2000: 728). Actualmente, el *Cancionero de Palacio* se encuentra en la biblioteca histórica de la Universidad, bajo la firma 2653.

Nada se sabe, sin embargo, de la andadura del manuscrito desde su confección hasta su situación en el Colegio del Arzobispo¹¹⁵. No obstante, Tato se pregunta si pudo ser donado por Alonso de Fonseca, fundador de dicho colegio en 1521, pero que nuestro cancionero sea el único ejemplar de lírica cancioneril que tuvo hace que la duda aumente. En consecuencia, Tato concluye de esta manera: «tal vez, más que de una adquisición bibliográfica de Fonseca, se trate de una donación o regalo de un particular al arzobispo» (2000: 729). Nada puede afirmarse, por ahora, acerca de la historia del manuscrito antes que su registro en el Colegio Mayor salmantino.

Con respecto a las identificaciones del manuscrito por parte de estudiosos, el primero en describirlo fue el Marqués de Pidal en su edición del *Cancionero de Baena* (1851): «código en folio menor, de letra como de mediados del siglo XV, en cuya época hay indicios de haberse formado el mismo Cancionero: está escrito en papel grueso, de hermosa letra, y con mayúsculas formadas de grandes y caprichosos dibujos, que ocupan los márgenes y á veces están iluminadas de colores [...] Es un código preciosísimo para la historia de la poesía cortesana de aquella época, por contener muchas poesías desconocidas, de personajes y trovadores célebres [sic]», y destaca entre todos ellos la presencia de Juan II de Castilla y el Condestable Álvaro de Luna (1851: XL-XLI, n. 5). Por su parte, la edición de Vendrell completa la descripción

¹¹⁵ La datación de la producción del código se basa en datos caligráficos, aunque debe provenir de un arquetipo confeccionado hacia 1440, fecha aproximada que brinda Dutton (1990), siguiendo la datación que ofrece Vendrell, entre 1429 (año en el que Íñigo López de Mendoza lanza un desafío «Uno piensa el vayo», respondido por Juan de Dueñas, «Aun que visto mal argayo») y 1445 (cuando Íñigo consigue el título de Marqués de Santillana) (1933: 23). Según Álvarez Pellitero, «muy influida por el diseño italiano, la caligrafía del manuscrito nos conduce hacia finales del siglo XV» (1993: XIV).

centrándose en las ilustraciones y las iniciales historiadas del manuscrito, sin aportar ningún dato relevante acerca de su naturaleza¹¹⁶, y la edición de Álvarez Pellitero, aunque resulta muy útil para analizar la estructura del manuscrito, tiene el inconveniente de ser demasiado escueta en la aportación de datos codicológicos, haciendo que la mayoría de observaciones carezcan de verdadera relevancia¹¹⁷.

Por otro lado, todas las ediciones de este cancionero han llamado la atención acerca del aparente desorden de sus folios, que han intentado solventar de la mejor de las maneras posibles; Vendrell afirma al respecto que «múltiples y difíciles de resolver en este manuscrito son los problemas relativos a las lagunas de textos y a transposiciones de folios» (1945: 10), y señala algunos ejemplos que completa la edición de Álvarez Pellitero, sin preguntarse realmente por su proceso de copia¹¹⁸. Posteriormente, Cleofé Tato ha profundizado en esta cuestión con ayuda de las dos ediciones del *Cancionero de Palacio*, pero como introducción a la hipótesis de que SA7 pudo haberse valido de un cancionero individual de Santa Fe (2005b: 64 y ss.), hipótesis que explica con detalle en su edición preparada del poeta (1999a: 132-147)¹¹⁹. En efecto, una de las razones que le sirven para justificar su tesis estriba en que los poemas de Santa Fe aparecen normalmente agrupados, formando así distintos bloques; no obstante, no es el único poeta que ejemplifica este fenómeno. Habría que señalar, siguiendo a Tato, conjuntos más pequeños ordenados por autor, como el de Álvaro de Luna, Juan de Torres, Torquemada, Suero de Ribera o Diego el Tañedor, hermano de Martín (1999a: 136-137, n. 53).

En fin, nuestro cancionero ofrece múltiples ejemplos de este tipo que deben ser reseñados en detalle. No puedo detenerme en esta cuestión de importancia capital, sino mostrar solamente la necesidad de estudiar el modo de confección que tuvo esta

¹¹⁶ «Generalmente son [las letras iniciales] estilizaciones caligráficas, alternando con motivos florales o zoomorfos, más o menos imaginarios; alguna vez aparecen figuras humanas y alguna de las escenas representadas peca de cierta libertad» (1945: 9).

¹¹⁷ Por ejemplo, es imperdonable que establezca la existencia de dos filigranas en el códice, sin especificar en qué folios concretos se encuentran ni qué motivo representan cada una de ellas: «se trata de un manuscrito en papel, que presenta dos marcas de agua, alternantes a lo largo de los folios» (1993: XIV). Por desgracia, esta afirmación debería ser más específica, pues la presencia de la filigrana en el papel «facilita enormemente la tarea de datar un manuscrito» (Elisa Ruiz, 1988: 59).

¹¹⁸ Vendrell trata esta cuestión brevemente en su tesis doctoral (1933: 22-23), aunque en su edición le dedica un mayor protagonismo (1945: 10-16). Álvarez Pellitero menciona esta cuestión y comenta pasajes problemáticos (1993: XIV-XV).

¹¹⁹ Aun así, resulta harto revelador su estudio, ya que señala otras desapariciones y transposiciones de folios que las apuntadas por Vendrell y Álvarez Pellitero (2005b: 59-63).

antología poética, de la que únicamente se puede afirmar que fue recopilada en la región catalano-aragonesa, dato que no solamente evidencian los autores y sus poemas, sino también las grafías (Vendrell, 1933: 23). Para poder avanzar en estos puntos hace falta, por tanto, una descripción codicológica y textual detalladas acerca de este manuscrito de la Universidad de Salamanca, aunque en estos últimos años proliferan los trabajos dedicados al *Cancionero de Palacio*¹²⁰.

2. CARACTERIZACIÓN FÍSICA DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE PALACIO*

A diferencia de nuestro primer cancionero castellano, el *Cancionero de Palacio* carece de figuras metafóricas referentes al sexo femenino, debido a un marcado interés por reflejar la psicología del galán y sus sentimientos. Sin embargo, el elevado número de composiciones amorosas que alberga nos brinda una riqueza relativa en el uso de epítetos, así como modos de caracterización más sorprendentes, y aunque en muchos casos parecen de reiterativas (como, en definitiva, el restrictivo *ornatus* dotado por la casuística del amor cortés), ofrecen al lector una variedad que merece reseñarse con detalle en estas páginas.

2.1. No metafóricas

Dentro de esta categoría conviven un gran número de variantes lingüísticas que califican a la mujer, aunque la gran mayoría se mueven dentro de los mismos parámetros cortesés que restringen sobremanera el léxico de la lírica cancioneril. En este sentido, las modificaciones con respecto a otros cancioneros son más bien escasas, encontrándonos con reiteraciones en el uso de calificativos y de formas de tratamiento o apelaciones a la dama, tan importantes en este género refinado de poesía.

Estas fórmulas de tratamiento cortés para dirigirse a la dama suelen ser indispensables en cualquier composición cancioneril, pues el poeta debe mentar a la razón de sus tristezas cuando quiere ser escuchado. Así las cosas, frente a las canónicas como *senyora*¹²¹ y derivados (*senyora mía*, *la tu senyoría*, etc.)¹²², *vida mía*¹²³, *mi*

¹²⁰ La misma Tato dirige actualmente un proyecto de investigación con este mismo objetivo, denominado «El cancionero de Palacio (SA7): hechos y problemas» (FFI2010-17427), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹²¹ En Suero de Ribera, «Mal mi grado» (ID0402; Álvarez Pellitero, 1993: 51-52), v. 14; Estamariu, «Has hoydo vida mía» (ID2511; Álvarez Pellitero, 1993: 129-130), v. 15; Montoro —sin especificar en el corpus de Moreno, Severin y Maguire (2007), aunque seguramente pueda tratarse de Alfonso de Montoro (Tato, 1998: 180-181)—, «Si por yo servir, senyora» (ID2518; Álvarez Pellitero, 1993: 142),

*amor*¹²⁴ o *mi bien*¹²⁵, también nos encontramos con formas menos usuales como *vostra merçé* en catalán¹²⁶, o el calco del francés *madama*¹²⁷; pero, sobre todo, lo corriente es recargar estas fórmulas con epítetos que denoten algún tipo de alabanza a la dama. De este modo, normalmente se alude a la belleza física con adjetivos comunes como *bella*, *hermosa*, *graciosa*, *perfecta* o *linda*¹²⁸, o mediante la utilización de otros menos corrientes en este cancionero, como *donosa*, *garrida* y *dulce*¹²⁹, que presentan la misma función de engrandecer la figura de la mujer.

En ocasiones, estos adjetivos pueden funcionar solos como apelativos de la dama, de forma que los epítetos valgan por un nombre propio. Se trata de antonomasias, tipo de metonimia muy relacionada con el epíteto en las gramáticas antiguas (Sobejano, 1970²: 25) y ciertamente recurrentes en nuestro cancionero: en «Senyora, mi bien e amor» (ID0574; Álvarez Pellitero, 1993: 342-343), poema atribuido a Alfonso Álvarez de Villasandino en nuestro cancionero, pero a Juan de Tapia en MN54, los adjetivos *graciosa* y *perfecta* se utilizan con ese fin (vv. 33 y 41 respectivamente)¹³⁰, mientras

vv. 1 y 9; Fadrique Enríquez, «Quien por servir vos enoxa» (ID2568; Álvarez Pelliteo, 1993: 184-185 y 222), v. 6; entre otros.

¹²² En García de Pedraza, «Traslado de alegría» (ID2411; Álvarez Pellitero, 1993: 19-20), v. 4: «vuestra gran senyoría»; Juan de Torres, «Sepas tú, senyora mía» (ID0404; Álvarez Pellitero, 1993: 24), v. 1: «senyora mía»; Alfonso Álvarez de Villasandino, «Senyora mía, loada» (ID2688; Álvarez Pellitero, 1993: 345-346), v. 1: «senyora mía»; Gonzalo de Torquemada, «Ya mi corazón cansado» (ID2502; Álvarez Pellitero, 1993: 119-121), v. 41: «la vuestra senyoría»; entre otros.

¹²³ En Juan de Torres, «Si a mi grave cuidado» (ID2445; Álvarez Pellitero, 1993: 42), v. 2; entre otros.

¹²⁴ En Diego El Tañedor, «¡Ay, mi bien y mi amor» (ID2557; Álvarez Pellitero, 1993: 178), v. 1; entre otros.

¹²⁵ En García de Pedraza, «O castillo tan famoso» (ID2619; Álvarez Pellitero, 1993: 234-236), v. 17; Juan de Torres, «En me sentir amador» (ID2448; Álvarez Pellitero, 1993: 44), v. 7; Gonzalo de Torquemada, «Pues me vo donde cuydoso» (ID2682 G 8037; Álvarez Pellitero, 1993: 334-335), v. 26: «mi bien et senyora»; entre otros.

¹²⁶ En una canción anónima, «Res en lo món no ame tant» (ID2537; Álvarez Pellitero, 1993: 157), vv. 3, 11 y 15.

¹²⁷ En Álvaro de Luna, «Senyora, bien se pareçe» (ID2580; Álvarez Pellitero, 1993: 193), vv. 5 y 13.

¹²⁸ En Suero de Ribera, «A vos, linda, loaré» (ID2456; Álvarez Pellitero, 1993: 49-50), v. 1 y 26: «linda» y «senyora bella»; Juan Enríquez, «Fermosa ninya, mi amor» (ID2481; Álvarez Pellitero, 1993: 76), v. 1: «fermosa ninya»; y del mismo, «Senyora, linda donzella» (ID2482; Álvarez Pellitero, 1993: 76), v. 1: «linda donzella»; Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Al triste que se despide» (ID2498; Álvarez Pellitero, 1993: 117), v. 6: «linda creatura»; Juan de Torres, «Coraçón, deues saber» (ID2587; Álvarez Pellitero, 1993: 197-198), v. 17: «la muy graciosa donzella»; entre otros.

¹²⁹ En Álvaro de Luna, «Senyora, bien pareçe» (ID2580; Álvarez Pellitero, 1993: 193), v. 9: «donosa mía»; y del mismo, «Tiempo es que nos veamos» (ID2586; Álvarez Pellitero, 1993: 197), v. 2: «gentil senyora garrida»; Juan de Torres, «Mis oxos llorando no veen la lumbre» (ID2592; Álvarez Pellitero, 1993: 200), v. 2: «mi dulce senyora».

¹³⁰ Según Salvador Miguel, esta composición no debe atribuírsele a Villasandino, pues «aparte de los crasos errores que comporta Sc [SA7] en cuanto a las atribuciones, no veo qué haría aquí una pieza suelta

que en «A vos, linda, loaré» (ID2456; Álvarez Pellitero, 1993: 49-50), aparece *linda* como apelativo en el primer verso de la composición.

No obstante, hay una tendencia menos marcada por resaltar las cualidades morales en estas fórmulas de cortesía, aunque aquellas formadas por los adjetivos *bueno* y *gentil* son bastante productivas¹³¹. En fin, hay algún caso aislado que emplea calificativos fuera de la esfera de la simple alabanza, precisamente para resaltar el contraste con esta costumbre cancioneril, y todos son presentados por los poetas Suero de Ribera y, sobre todo, Pedro de Santa Fe¹³².

Por otra parte, los apelativos pueden formarse también mediante locuciones o construcciones nominales que expresen una cualidad determinada, aunque son mucho menos frecuentes¹³³. Con respecto a las construcciones nominales, que bien podemos llamar *epítetos épicos*, huelga decir que todas tienen la función de engrandecer la valía de la dama hasta el extremo: una canción anónima, «Bien sirviendo esperaré» (ID2545; Álvarez Pellitero, 1993: 171), califica a la dama con la denominación de «flor de gracia» (v. 2), mientras que la composición de Mosén Moncayo, «En l'alva, antes del día» (ID2655; Álvarez Pellitero, 1993: 305-308), decide por una solución que nos recuerda a cualquier cantar de gesta, con el apelativo de «la mexor nascida» justo al final de la pieza (v. 86).

de Villasandino, cuando tan escaso interés mostraron los cancioneros de procedencia napolitana hacia su extensa obra poética» (1987: 430). Tampoco parece seguro que pertenezca a Juan de Tapia, ya que el poema que precede a este, «Non es humana la lumbre» (ID0290), también aparece con el nombre del Marqués de Santillana en otros cancioneros que lo recogen (entre ellos, el *codex optimus* SA8).

¹³¹ En Francisco Bocanegra, «Sé que pueden bien dezir» (ID2403; Álvarez Pellitero, 1993: 10), v. 9: «mi senyora buena»; García de Pedraza, «Pues demandó aguinaldo» (ID2423; Álvarez Pellitero, 1993: 27), v. 11: «senyora buena»; Gonzalo de Torquemada, «Ya mi corazón cansado» (ID2502; Álvarez Pellitero, 1993: 119-121), v. 20: «buena senyora»; Alfonso Enríquez, «Dizen que fago follía» (ID0021; Álvarez Pellitero, 1993: 77), v. 12: «gentil senyoría» —Este poema aparece también en el *Cancionero de Stúñiga* (MN45), falsamente atribuido a Diego Enríquez (Salvador Miguel, 1987: 274-275)—; Juan de Dueñas, «Vi, senyora, una carta» (ID2606; Álvarez Pellitero, 1993: 224-225), v. 19: «gentil senyora»; entre otros. Hay casos donde se emplean otros adjetivos, como *verdadero* en el poema de Juan de Dueñas, «Vi, senyora, una carta» (ID2606; Álvarez Pellitero, 1993: 224-225), v. 26, como «mi senyora verdadera»; y *discreta* en Juan de Torres, «Muy discreta creatura» (ID2442; Álvarez Pellitero, 1993: 40-41), v. 1: «muy discreta creatura».

¹³² En Suero de Ribera, «Mal mi grado» (ID0402; Álvarez Pellitero, 1993: 51-52), v. 6: «senyora descomunal ['monstruosa']»; y en Pedro de Santa Fe, «Si me só a vos rendido» (ID2623; Álvarez Pellitero, 1993: 261-262), v. 25: «ninya esquivia humana»; y «Senyora, si mi mal catas» (ID2626; Álvarez Pellitero, 1993: 263-264), v. 19: «senyora desigual».

¹³³ En Suero de Ribera, «Senyora de alto brío» (ID2454; Álvarez Pellitero, 1993: 48-49), v. 1: «senyora de alto brío», donde la locución adjetival *de alto brío* hace referencia a su gentileza.

Asimismo, en este cancionero aparecen con frecuencia calificaciones que pretenden dignificar la figura de la mujer, bien en los conocidos poemas en loor, donde esta característica es la regidora de todo el esqueleto de la composición; o en decires narrativos, serranillas y otros subgéneros líricos que, aun siendo poemas de temática amorosa fundamentalmente, contengan alguna forma de caracterización no metafórica. En los poemas dedicados a la alabanza de la dama, lo corriente es presentar adjetivos que ensalcen tanto su apariencia física como sus virtudes morales, de forma que suele concebirse a la mujer como un ente perfecto y sin tachaduras. Efectivamente, en el poema de Santa Fe se desarrolla de este modo una alabanza a la noble Isabel de Foxá, «Graçia, sentir et beldat» (ID2624; Álvarez Pellitero, 1993: 262-263), donde queda introducida la idea de grandeza nobiliaria desde la primera estrofa, con la utilización de formas cultas como rima (palabras con el grupo *-kt-*) y de sustantivos abstractos:

Graçia, sentir et beldat,
tarde en paç se fallaron
en una nin concordaron,
mas en vos an ermandat:
beldat que mucho delecta,
graçia qu'el querer atrae
e sentimiento que trahe
assí la razón perfecta.

(Álvarez Pellitero, 1993: 262; vv. 1-8) ¹³⁴

Es interesante este ejemplo porque da la sensación que Santa Fe diferencia entre *beldad* y *gracia* de forma similar a como lo hace Covarrubias en *Tesoro de la lengua castellana o española*, pues mientras que el primer término supone una característica externa y meramente estética que puede contemplarse, el segundo sobreentiende un efecto de

¹³⁴ Aunque me sirva de la edición de Álvarez Pellitero para el *Cancionero de Palacio*, trastoco la puntuación y ortografía a mi voluntad, siguiendo el manuscrito de la Universidad de Salamanca (ms. 2653), e indico estos casos en nota. En el verso sexto, por ejemplo, se lee 'graç' y una forma abreviada que indica las letras que faltan, y Álvarez Pellitero lo indica como «gra[çia]», dando lugar a posibles equívocos como el pensar en una posible deturpación del texto que no existe. Por eso, sustraigo los corchetes y leo normal el verso.

atracción durante la contemplación¹³⁵. Sin embargo, lo corriente es que ambos vocablos actúen como sinónimos; el *Diccionario de Autoridades* incluye *gracia* en la definición de *bello* y viceversa, aunque la apostilla de «da contento el mirarle» también lo recoge la definición de *gracioso*¹³⁶.

Del mismo tipo resulta la composición «Senyora dona Timbor» del mismo autor (ID2674; Álvarez Pellitero, 1993: 326-327), pues combina calificaciones referentes al físico de la dama con otras que denotan su moralidad, pero desde el único uso de nombres abstractos, que alejan el poema de aquellos más corrientes y a su vez otorgan una mayor sobriedad a la pieza; sobriedad obligada por la destinataria, posiblemente doña Timbor de Cabrera, esposa de Juan Fernández de Ixar y bisnieta del infante don Pedro de Aragón¹³⁷. Dicho esto, las cualidades no dejan de ser las frecuentes en un poema laudatorio: las físicas, *gracia* y *hermosura* (v. 12); y las morales, *franqueza* (v. 14) y *bondad* (v. 18). Solamente es reseñable la utilización del nombre *fisonomía* para referir al aspecto externo de la dama, trazado según el doblete paronomástico *beldad* (físico)-*bondad* (moral): «non loho philosomía / do sola bondat s'estienda, / mas en vos quien ben comprenda / más de beldat sentiría» (vv. 29-32)¹³⁸.

¹³⁵ Covarrubias define la cualidad del *gracioso* como «el que tiene buen donaire y da contento el mirarle» (1994: 600). Agradezco esta observación al profesor Alonso de Miguel.

¹³⁶ Para *bello*: «hermoso, bien dispuesto, proporcionado y adornado de especial gracia y primor» (1726, I: 590). Para *gracioso*: «hermoso, primoroso, perfecto, y que deléita y da gusto à quien lo vé» (1734, IV: 68). Transcribo la ese larga del impreso / / como ese corta /s/.

¹³⁷ Vid. Vilar y Pascual (1860, IV: 266) para una descripción de la ascendencia y descendencia de este personaje femenino. Vendrell habla de esta mujer, que sirvió a la reina de Navarra antes de 1440 (1933: 101), y Tato comenta que se trata de una mujer relevante en la época: «es, pues, bisnieta de Jaime II; hija de Bernardo de Cabrera, primer conde de Módicta; hermana de Bernardo Joan de Cabrera, capitán general en el ejército napolitano de Alfonso V y segundo conde de Módicta; cuñada y a la vez prima de Violante de Prades, y doblemente prima de la reina Margarita» (1999a: 80). Además, debió mostrar interés por la vida intelectual del momento; su marido es nombrado por Gómez Manrique en su planto dedicado al Marqués (ID1708), quien le califica como «orador muy singular» (estr. 91, v. 10; Tato, 1999a: 83, n. 174).

¹³⁸ Hay otro poema de Juan de Torres donde aparece este vocablo vulgarizado; se trata de la pieza «Sepas tú, senyora mía» (ID0404; Álvarez Pellitero, 1993: 24), vv. 3-4: «tu gaya filusumía / ante mis oxos veré». Otros ejemplos donde lo físico y moral están equilibrados son García de Pedraza, «Fernando, senyor, sabez» (ID2432; Álvarez Pellitero, 1993: 34-35): «graciossa» (v. 11), «fermossura» (v. 16), y «onestat» (v. 21); y del mismo, «Senyora, tú me pareçes» (ID2611; Álvarez Pellitero, 1993: 227-228): «discreta tan entendida» (v. 2), «fermossura» que rima con «cordura» (v. 6 y 7), «virtut residente» (v. 9) y «beldat» (v. 13).

Los poemas que equiparan las aptitudes físicas con las psicológicas de la mujer, aun siendo corrientes en la lírica cancioneril, no son lo imperante en el *Cancionero de Palacio*, donde predomina el elogio de la apariencia exterior más que la interior. De este modo, la mayoría de piezas amorosas responden a una actitud galante y lúdica del poeta, más que a un platonismo que aboga por el ennoblecimiento espiritual del amor, rasgo que se ha considerado durante muchas décadas como inherente a este tipo de poesía¹³⁹. Así las cosas, la dama puede describirse sin más con epítetos que la dignifiquen, aunque suele escatimarse su uso a uno o a dos, en un afán por sintetizar la idea de su singular belleza. Por ejemplo, la pieza de Rodrigo de Torres, «A muy gran culpa de ti» (ID2613; Álvarez Pellitero, 1993: 229), alaba la belleza de la dama, pero únicamente como trasunto al tópico vasallático del poeta: «senyora, tu fermosura / tiene presa mi alegría» (vv. 5-6)¹⁴⁰. Efectivamente, esta situación es la más corriente en este cancionero, ya que solamente encontramos una consecución significativa de adjetivos en el poema del infante don Pedro de Portugal, «Bien diré d'Amor» (ID2547; Álvarez Pellitero, 1993: 172), pero son realmente unos versos populares incorporados al final de una composición culta: «vi moça fermosa / gentil, graçiosa, / de fina color» (vv. 16-18). Desde luego, el realce del color de la dama no se encuentra generalizado en la lírica cancioneril cuatrocentista, aunque en raras ocasiones como esta aparece sin especificar de qué color se trata; en este caso, su aparición viene acompañada por el contexto popular. Esta escasez en el uso de adjetivos se debe, naturalmente, a la preponderancia

¹³⁹ Así concebía la materia amorosa de este cancionero Francisca Vendrell, totalmente centrado en la figura masculina: «todo caballero debía tener su mente empleada en el recuerdo de su dama, la que, consciente o no de esa fineza, deparaba sus favores de amistad y preferencia, o bien jugaba cruelmente con el corazón que se le rendía. Platonismo era el amor y largo el esperar, y la frecuente inasequibilidad de la dama hacía prorrumpir al poeta en solemnes protestas de fidelidad y constancia» (1945: 86-87). Otis Green también concibe el amor cortesano como eminentemente platónico (1969: 94-194).

¹⁴⁰ Otros ejemplos similares, en relación con las caracterizaciones no metafóricas de la mujer, los encontramos en García de Pedraza, «Traslado de alegría» (ID2411; Álvarez Pellitero, 1993: 19-20): «fermossa» (v. 15) y «donossa» (v. 21); Hugo de Urríes, «Di, Amor, ¿por qué causaste» (ID2499; Álvarez Pellitero, 1993: 117-118): «Des que vi tu fermosura / acordé de te amar» (vv. 5-6); Gonzalo de Torquemada, «Ya mi corazón cansado» (ID2502; Álvarez Pellitero, 1993: 119-121): «vuestra clara beldat» (v. 18) y «vuestra gentil fermosura» (v. 27); Alfonso de Montoro, «Si por yo servir, senyora» (ID2518; Álvarez Pellitero, 1993: 142): «vuestra muy gentil figura» (v. 2); Pedro Cuello, «Si me preguntaren cuyo» (ID2549; Álvarez Pellitero, 1993: 173-174): «graçioso brío» (v.15); Juan de Padilla, «De amargura tormentado» (ID2569; Álvarez Pellitero, 1993: 185): «de fermosura guarnida» (v. 10); Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Madrugando en Robredillo» (ID1855; Álvarez Pellitero, 1993: 204): «moça fermosa» (v. 8) y «graçiosa» (v. 10); Gómez Carrillo de Acuña, «Senyor, yo me maravillo» (ID2600 R 1855; Álvarez Pellitero, 1993: 205): «senyora más generosa / y fermosa, cosa strana» (vv. 8-9); Francisco Villalpando, «¡Ay, Amor!, si tú quisieras» (ID2707; Álvarez Pellitero, 1993: 363-364): «su beldat tan strana» (v. 14); Juan de Torres, «Cuytado, quando cuydo» (ID2717; Álvarez Pellitero, 1993: 382-383): «vuestro gentil aseo» (v. 14); entre otros.

cancioneril por innovar dentro del contexto del amante masculino y su sentimiento amoroso.

Por otra parte, son muy aislados los casos donde la mujer es solamente alabada por sus aptitudes morales, además de que ocasionalmente tales composiciones dejan en entredicho una cierta ambigüedad erótica. El único poema de Juan de Montoro, «¡Ay, cuytado!, veo agora» (ID2541; Álvarez Pellitero, 1993: 160-161), presenta un yo lírico apesadumbrado que únicamente puede retomar su salud con los favores de la dama, que se caracteriza únicamente por su «tanta virtud» (v. 6); no obstante, los versos que siguen encienden las alarmas de una posible lectura sexual: «Desque de vos fuy pagado / jamás en toda saçón, / nunca de mi coraçón / se partió deseo et cuydado / que me trae atormentado» (vv. 13-17). Primeramente, el participio del verbo *pagar*, aunque con normalidad funcione como un adjetivo similar a 'dichoso' o 'contento', puede sugerir un vocablo más malicioso, 'satisfecho'; esta lectura es apoyada, a su vez, por el nombre *deseo*, y por su consecuencia, el participio *atormentado*. En fin, la hipótesis de Roy Jones (1966) ejemplificada por Whinnom en la lírica cancioneril (1981) no deja lugar a dudas: muchas composiciones guardan en su seno un doble significado erótico, difícilmente desentrañable por su estilo característico, dominado por la concreción y el hermetismo. Estos rasgos perfectamente pueden intensificarse con la ausencia buscada de adjetivación femenina referente a su físico, por lo que considero que este fenómeno no es aislado, y que muchas piezas amorosas carentes de epítetos abogan precisamente por el despiste y el camuflaje, sugiriendo al lector un erotismo expresado con todo tipo de ambages.

Quedan por determinar los epítetos utilizados para vituperar a la dama, bien por su moralidad contradictoria o por su carácter cambiante, que constituyen un pequeño corpus dentro de este cancionero extenso, aunque son un grupo bastante permeable al cambio y a las innovaciones. Efectivamente, el motivo de la *belle dame sans merci* genera toda una riqueza contextual en la lírica cancioneril: solamente basta con recordar los versos de la canción de Pedro de Quiñones, «Por la fin del que bien ama» (ID2405; Álvarez Pellitero, 1993: 12), donde la dama llora con un grupo de amigas la muerte causada por amor del poeta, o la composición de Juan de Tapia, «Más triste me siento agora» (ID2521; Álvarez Pellitero, 1993: 144), que relata el destierro del amante por causa de la ira de su señora. Sin embargo, atendiendo solamente a los calificativos

negativos dedicados a la dama, debemos fijarnos en las piezas de Pedro de Santa Fe y, sobre todo, en el poema «Por amar cruel senyora» (ID2697; Álvarez Pellitero, 1993: 353), donde se desarrolla en una estrofa esa contradicción que para él supone la dama¹⁴¹:

Amo bien por mi ventura
gentil dona por amores,
muy graçiossa criatura
de las que oy dan loores;
es me tan altivo
su estilo no movable
que mucho, por ynpossible,
es espanto cómo vivo.

(Álvarez Pellitero, 1993: 353; vv. 5-12)

En definitiva, como el aparato físico de la mujer es lo realmente explotado en este cancionero vinculado a la corte aragonesa, la mayor parte de los tópicos característicos de su esfera se mueven en pos de resaltar ese valor superficial. En ese sentido, figuras retóricas como las comparaciones se hacen especialmente productivas, utilizadas para evidenciar la perfección de la mujer loada ante cualquier otro ser de su mismo sexo¹⁴². Este recurso temático, por otra parte, es especialmente recurrente para construir circunstancias que afectan a la labor trovadoresca del poeta; en una canción de García de Pedraza, «A quien diz ser mexorada» (ID2610; Álvarez Pellitero, 1993: 227), copiado al margen derecho del folio 103^r por una mano del siglo XVII (Moreno, Severin y Maguire, 2007), se desafía a cualquier caballero que se atreva a afirmar que su señora es la más aventajada en belleza, pues «la que amo servir / no vi su par en beldat» (vv. 7-

¹⁴¹ Otros poemas de Santa Fe donde tiene lugar esta visión negativa de la mujer son «Un muy blando parecer» (ID2621; Álvarez Pellitero, 1993: 258-259): «e a mí, quando s'ensanya, / si dulce malenconía, / muestra donayre traer» (vv. 25-27); y «Senyora, si mi mal catas» (ID2626; Álvarez Pellitero, 1993: 263-264): «mas, senyora, que danyasses / e mi danyo non sentir, / doble muerte m'es morir / pues, desdanyado, me matas» (vv. 9-12).

¹⁴² Acerca del carácter hiperbólico de la belleza física de la dama, y de sus continuadas abstracciones, Battesti-Pelegrin afirma lo siguiente: «c'est la proclamation de la beauté, d'une dame quelque peu abstraite, (on nous loue une seule fois sa jeunesse) parfois définie, jamais nommée, presque toujours intensifiée par l'hyperbole» (1982, II: 755).

8)¹⁴³. En ocasiones, la hermosura de la dama emula a las criaturas celestiales; es el caso del poema de Juan de Torres, «Muy discreta creatura» (ID2442; Álvarez Pellitero, 1993: 40-41), que aunque resalte en los primeros dos versos virtudes morales, solamente su portento físico le hace parecerse a una santa: «muy discreta creatura, / vuestra gentileza es tanta / que sólo por fermosura / bien mereçedes ser santa» (vv. 1-4).

Por último, haré mención a las formas de caracterización no metafóricas que son extrañas en el *Cancionero de Palacio*, como son las alabanzas de acciones de la mujer, que se reducen al habla y a la risa, mostrando al poeta un comportamiento netamente cortesano, y que también hemos visto detalladamente en el capítulo dedicado al *Cancionero de Baena*. Juan de Silva destaca este carácter despreocupado en «Senyora, sin más fallir» (ID2667; Álvarez Pellitero, 1993: 312-313): «En quanto aya de bevir / non dexaré de loar / el vuestro gentil fablar / et muy donoso reýr» (vv. 5-8); y Sarnés también hace lo propio en «¡Oh!, qué bienaventurado» (ID2692; Álvarez Pellitero, 1993: 349-350), donde la mujer, «guarnida de sabieça» (v. 15), resalta por sus cualidades medidas más que por el aspecto físico: «Dios la fizo sin fallir, / en beldades acabada, / muy donosa en reýr, / en su gesto sosegada, / en sus fechos aseada, / honesta en favlar» (vv. 5-10).

Otros epítetos poco comunes en la estética cancioneril son aquellos que evidencian una connotación sexual, ya que normalmente se sugiere esta lectura

¹⁴³ Otros ejemplos donde se encuentra este tópico de la mujer sin parangón en la tierra: Juan Enríquez, «Senyora, linda donzella» (ID2482; Álvarez Pellitero, 1993: 76): «vi tan linda de faciones / pues en graçia e condiciones / ya nunca nasció mexor» (v. 10-12); Anónimo, «Res en lo nón no ame tant» (ID2537; Álvarez Pellitero, 1993: 157): «...que del restant / son lo millor de quantas sé» (vv. 13-14 y 18-19); Álvaro de Luna, «Aunque se bien qu'enemigo» (ID2579; Álvarez Pellitero, 1993: 192-193): «de sus amigas diré / que no s'igualen contigo /... / que fermosura et saber / en pocas fue: yo m'obligo» (vv. 3-4 y 11-12); y del mismo, «Pues que por tu senyoría» (ID2585; Álvarez Pellitero, 1993: 196-197): «digo qu'eres la corona / de quantas Dios Padre cría /... / en este tiempo dotaron / muchas de grant fermosura; / mas contigo sólo una / ygualar no se podría» (vv. 3-4 y 8-11); Valtierra, «Enoxados de tristura» (ID2696; Álvarez Pellitero, 1993: 352-353): «Reyna es de las mexores / e del mundo más amada» (vv. 21-22); y Anónimo, «Senyora de vos servir» (ID2702; Álvarez Pellitero, 1993: 358): «Ya vos, fresca en color, / entre todas la mexor, / vuestro asseo e resplandor / me façen ledo bevir» (vv. 11-14). No obstante, este tópico se utiliza para resaltar cualidades morales en Pedro de Santa Fe, «Tanto, senyora, valedes» (ID2640; Álvarez Pellitero, 1993: 287-288): «tanto, senyora, valedes / que las damas virtuosas / biven de vos recelosas / que la fama les robedes» (vv. 1-4). Por último, una pieza de Villasandino aprovecha el tópico para destacar el carácter irascible de la dama; «Senyora mía loada» (ID2688; Álvarez Pellitero, 1993: 345-346): «senyora mía loada / sobre todas quantas vi, / non seades contra mí / sanyosa ni aýrada» (vv. 1-4).

mediante verbos o sustantivos que puedan presentar equívocos. Sin embargo, la canción de Pedro de la Caltraviesa, «Como echaron del Paraíso» (ID2607; Álvarez Pellitero, 1993: 225-226), se sirve del símil de Eva para explicarnos sin tapujos cómo quiere contemplar a su amada: «avría plazer, sin duda, / si fuese oy el día / que vos viesse yo desnuda / en el lugar que querría» (vv. 6-9)¹⁴⁴. Las demás piezas eróticas redundan en el deseo anhelante del poeta, sin establecer novedades en la caracterización femenina; pese a ello, es interesante la pieza de Juan de Silva, «Pensando en vuestra figura» (ID2684; Álvarez Pellitero, 1993: 335-336), pues el poeta imagina un encuentro casual con la amada, que le ofrece cumplir sus deseos pasionales: «tal folgura qual devía / yo non puedo tomar, / mas puédome consolar / esperando aquel día / que vernéys con grant mesura / deziendo: todo plazer / te dó que puedas aver / sin tristura» (vv. 5-12).

Las formas no metafóricas de este cancionero responden mayoritariamente al mismo espíritu de alabanza o vituperio que siempre contemplamos, según se resalten las cualidades físicas y morales de la mujer o su actitud cambiante y sañosa con el amante, pero a su vez, conforman una variedad nada desdeñable brindada por las poesías eróticas, algunas de ellas lo suficientemente explícitas como para que llamen la atención del lector especializado. Esta riqueza afecta también, aunque de un modo parcial, a las metáforas que refieren a la mujer, como veremos a continuación.

2.2. Metafóricas

2.2.1. Vegetales

Este tipo de metáforas, relacionadas íntimamente con la figura de la mujer y su erotismo, aparecen en nuestro cancionero desarrolladas brevemente, cuando no son

¹⁴⁴ Sobre el calificativo *desnuda*, comenta Tato que «este planteamiento es conocido en la lírica provenzal ya entre los autores más antiguos, en tanto una de las recompensas del amor parece haber sido la contemplación de la dama desnuda» (2013: 68). Sin embargo, hay un esfuerzo, por parte de estos poetas provenzales, de embellecer el cuerpo desnudo de la mujer, lo que no muestra en absoluto Caltraviesa; téngase en cuenta al respecto el ejemplo de Bernart de Ventadorn presentado por Tato: «mo fi joi natural / en leich, sotz fenestral, / cors blanc tot atretal / como la neus a Nadal, / si c'amdui cominal / mezeurem s'em egal» (2013: 68). Muy al contrario que imitar la lírica provenzal, considero que Caltraviesa pretendía ser jocoso en esta composición amorosa, ya que la identificación inicial de la dama con Eva al salir del Paraíso no supone una alabanza a sus virtudes morales precisamente. Este poeta, además, era conocido entre sus contemporáneos por escribir versos subidos de tono, hasta tal punto que Villasandino lo nombra en «Algunos profaçarán» (ID1343 D 1342; Dutton y González Cuenca, 1993: 231-232) como «el qual trobando confiessa / ser sus dichos de truhán» (vv. 33-34).

meros apelativos de la dama¹⁴⁵; solamente Valtierra, en «Enoxados de tristura» (ID2696; Álvarez Pellitero, 1993: 352-353), cosifica a la mujer como una flor para conformar una variante del tópico de la dama sin igual en la tierra: «dios d'Amor d'otra no cura, / bien lo muestra sin poder, / pues la faze florece / sobre todas sin mesura» (vv. 25-28).

Además de esto, el *Cancionero de Palacio* recoge una de las piezas más antiguas en castellano que utiliza la estructura paralelística de *leixa-prén*, y donde la figura vegetal es central. Se trata del poema de Diego Hurtado de Mendoza «Aquel árbol que buelbe la foxa» (ID2408; Álvarez Pellitero, 1993: 16), que ejemplifica el florecimiento y la recogida de la cosecha como la pérdida de la virginidad femenina, a la manera que acostumbra nuestra lírica tradicional: la flor y la mujer están íntimamente relacionadas.

Aquel árbol que buelbe la foxa
algo se le antoxa.

Aquel árbol de bel mirar
faze de manya flores quiere dar:
algo se le antoxa.

Aquel árbol de bel veyer
faze de manya quiere florezar:
algo se le antoxa.

Faze de manya flores quiere dar;
ya se demuestra, sallidlas mirar:
algo se le antoxa.

¹⁴⁵ Como, por ejemplo, el poema de Pedro de la Caltraviesa, «Como echaron del Paraíso» (ID2607; Álvarez Pellitero, 1993: 225-226), denomina en los versos finales a la mujer «dulce flor de paraíso» (v.14). Esta estrofa le sirve a Cleofé Tato para datar esta composición en las postrimerías del siglo XIV, donde las metáforas florales eran más fecundas (2013: 73). Beltran comenta el fenómeno tras analizar la *Cantiga* de Alfonso XI: «la comparación floral se manifiesta como el procedimiento predilecto de la *descriptio puellae* entre 1300 y 1400, tanto en gallego como en castellano» (1985: 272). Posteriormente, este procedimiento cae en decadencia hacia una mayor abstracción en el léxico, característica de la lírica cancioneril del siglo XV. Para una ampliación en los temas trovadorescos de la poesía del XIV, véase también Beltran (1991).

Faze de manya quiere florece;
ya se demuestra, sallidlas aver:
algo se le antoxa.

Ya se demuestra, sallidlas mirar;
vengan las damas la fruta cortar:
algo se le antoxa.

Ya se demuestra, sallidlas aver;
vengan las damas la fruta coxer:
algo se le antoxa.

(Álvarez Pellitero, 1993: 16; vv. 1-20)

En conclusión, las metáforas florales no son muy productivas en este cancionero, y menos para la caracterización femenina, a diferencia de lo que ocurre con el *Cancionero de Baena*, sin duda porque recoge composiciones anteriores al cuatrocientos. Sí destaca este elemento, sin embargo, en las recreaciones espaciales de algunos decires líricos, pero con normalidad acompañan al sentimiento amoroso del amante¹⁴⁶.

2.2.2. Astrales y lumínicas

Las caracterizaciones femeninas mediante el uso de elementos astrales gozan de cierta popularidad, pues su luminosidad permite concebir a la dama como obra maestra de Dios, o al menos, como un ente celestial definido por su perfección. Tres son los elementos de esta naturaleza que aparecen en el *Cancionero de Palacio*, con funciones diversas en cada caso; en resumen, la mujer es considerada con frecuencia, por su belleza resplandeciente, como el sol, la estrella polar, o el planeta Venus. Sin embargo,

¹⁴⁶ Por ejemplo, el decir de Francisco Imperial, «Solo en l'alva, pensoso estando» (ID2685; Álvarez Pellitero, 1993: 336-339), tiene lugar en un prototípico vergel de amores: en una floresta «de rosas e flores» (v. 2), acompañado de ruiseñores cantando. El poeta se encuentra con una mujer sin piedad, que recordando a la Diana cazadora decide asañarlo hiriéndolo de muerte. Resulta significativo el final de la composición, ya que el espacio alegórico se marchita con el poeta moribundo: «luego, en un punto, vi rosas e flores / todas secarse e vi los laureles / derribar las flores e foxas; como las fieles / de las auguas fueron tornadas las dolçores» (vv. 93-96).

el sol aparece solamente en una composición con este cometido¹⁴⁷, y cuando se mencionan las estrellas es con un valor apelativo¹⁴⁸. La identificación de la mujer con Venus, por otra parte, se produce en una esparsa del rey Juan II de Castilla, «Vi a Venus, la planeta» (ID2614; Álvarez Pellitero, 1993: 230), cuya brevedad no impide que concibamos una variante del tópico de mujer aventajada: «Vi a Venus, la planeta, / antier çerca de la luna, / muy más clara et más neta / que otra'strella ninguna» (vv. 1-4).

Es menos corriente, sin embargo, la imagen del planeta Venus por su tez blanca, que aparece en García de Pedraza, «Traslado de alegría» (ID2411; Álvarez Pellitero, 1993: 19-20), motivada por la polisemia de *alba*: «Al luzero qu'es del alva / vos prometo que podedes, / entre quantas conozedes, / parezer, pues soys tan alva» (vv.29-32). Esta descripción tan particular de la mujer no debe sorprendernos, pues García de Pedraza es un poeta reconocido por sus composiciones amorosas y por su filiación a la corriente italianista o alegórico-dantesca (Vendrell, 1945: 58).

2.2.3. Otras

Con respecto a las metáforas compuestas por otros elementos, en este cancionero gozan de aceptación aquellas que relacionan a la dama con un edificio para el amante de virtudes físicas o morales, normalmente lexicalizadas, de una manera similar a como nos las encontramos en el *Cancionero de Baena*¹⁴⁹. No obstante, este tipo de metáfora alcanza una mayor envergadura en un poema de García de Pedraza, «O castillo tan famoso» (ID2619; Álvarez Pellitero, 1993: 234-236), donde el poeta, aparentemente desterrado del castillo donde se aposenta su amada, increpa a este que recuerde el origen de su desengaño, expresado de una forma enigmática: «¡O castillo tan famoso, / do virtud es posentada, / e casa pora reposo / de la gracia tan famada! / Recuerde tu pïedat / en mi tristeza, / pues sabes qu'en tu bondat / es mi firmeza» (vv. 1-8). En esta primera

¹⁴⁷ En Francisco Imperial, «Solo en l'alva, pensoso estando» (ID2685; Álvarez Pellitero, 1993: 336-339): «e vi una duenya que así resplandía / como el sol en mayo en su alta espera; / e como él así bien s'esmera / entre las planetas...» (vv. 11-14).

¹⁴⁸ Así aparece en Villasandino, «Senyora mía loada» (ID2688; Álvarez Pellitero, 1993: 345-346), con el denominativo de «estrella esmerada» (v. 17), y en Cañizares, «¡Ay!, qué de grado sería» (ID2689; Álvarez Pellitero, 1993: 346-348), donde la dama, recordando la tradición de la Estrella Diana, es denominada como «linda strella de norte» (v. 39).

¹⁴⁹ Diego el Tañedor, por ejemplo, en «Quánto bien veo, senyora» (ID2559; Álvarez Pellitero, 1993: 179-180), loa a su amada mediante el uso del verbo *morar*, creando parcialmente esta imagen: «servir en quien siempre mora / mexoría de bondades, / fermosura con verdades: / mi sentido vos adora» (vv.17-20). De manera similar pero más condensadamente, aparece en el poema erótico de Caltraviesa, «Como echaron del Paraýso» (ID2607; Álvarez Pellitero, 1993: 225-226): «mi corazón con vos mora» (v. 11).

estrofa, el castillo de la dama llega a confundirse con esta, ya que obtiene sus rasgos a partir de una buscada prosopopeya; en fin, el castillo acaba conformando verdaderamente una representación de la dama, pero este a la vez existe en el espacio referencial del poema, estableciendo una bivalencia nada acostumbrada en la lírica cancioneril. Muy posiblemente, este hecho está relacionado con el gusto alegórico proveniente de Italia, pero, sobre todo, el recuerdo del poeta de los lugares donde yació con su dama conforma un rasgo petrarquista que es rastreable, sobre todo, en el *Cancionero general* de 1511 (11CG)¹⁵⁰.

Relacionado con la metáfora de la mujer como la casa de perfecciones se encuentra la identificación de esta con un templo donde la veneran los amantes, que se hace sentir en dos poemas dedicados de Santa Fe, aunque se encuentra realmente desarrollado en aquel dirigido a Isabel de Foxá: «Graçia, sentir et beldat» (ID2624; Álvarez Pellitero, 1993: 262-263). Dicha imagen sobresale en la tercera estrofa del mismo para resaltar, como en otras composiciones, el carácter divino de la amada, aunque la figura de los paganos que acongojan a los verdaderos feligreses pertenece a la originalidad del poeta: «Templo do pocos cristianos / con gran devoçión adoran, / pero sospirando lloran / porque lo pisan paganos» (vv. 17-20). El templo vuelve a aparecer en la composición del mismo dedicado a María de Castilla, esposa de Alfonso V, «Savia, onesta Dïana» (ID2628; Álvarez Pellitero, 1993: 266), junto con un conjunto de metáforas laudatorias enumeradas en la primera estrofa:

Savia, onesta Dïana,
reyna de virtut enxemplo,
de fama muy claro tenplo,
más divina que vmana;
arca d'onor, no ventana,
calma de ayre sereno,

¹⁵⁰ Álvaro Alonso comenta detalladamente este aspecto proveniente del poeta aretino, con respecto a un poema de Carvajal, «Terrible duelo fazía» (ID0640); de Guevara, «O desastrada ventura» (ID0858) y de Tapia, «Yo passé por vuestra casa» (ID6604), siendo estos dos últimos composiciones de 11CG (2001: 22-23).

bridas et seguro freno
de toda pasión mundana.

(Álvarez Pellitero, 1993: 266; vv. 1-8)

En definitiva, todas estas metáforas redundan en su carácter moralizador, al establecer la figura femenina como cúmulo de perfecciones virtuosas más que como ostentación de hermosura, lo que indica una clara preponderancia estilística a embellecer el comportamiento de la dama con respecto al amante en vez de su belleza física, cuyo ornato parece caer en decadencia desde el *Cancionero de Baena*.

3. CARACTERIZACIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

3.1. No metafóricas

Al igual que en los demás cancioneros castellanos, las descripciones de la dama se centran fundamentalmente en su figura y rostro, por lo que este último es la parte que más veces aparece calificada en el *Cancionero de Palacio*. El rostro de la dama suele ir acompañado de epítetos de alabanza que resaltan sus cualidades físicas, o aparece nombrado simplemente como ejemplo de beldad que cautiva al amante; el segundo caso lo representa el poema de Rodrigo de Torres, «Quien de ganas vos otea» (ID2672; Álvarez Pellitero, 1993: 321), pues la visión del rostro femenino basta para mantener preso el corazón del galán, a la manera de la lírica provenzal: «Desque vi tan esmerado / vuestro gesto e discreción, / luego fue mi corazón / en vuestro poder robado» (vv. 5-8). La misma relación de causa-efecto la encontramos en la única composición de Francisco Ortiz de Calderón, «De vos servir, senyora» (ID2528; Álvarez Pellitero, 1993: 187), pero sin ningún atisbo de enajenación: «Ymagen tan preçiosa / como es la vuestra faç, / linda, enamorosa, / vista de gran solaç / en quien mi cor adora» (vv. 4-8).

Con respecto a las imágenes del rostro como representación física de la mujer, hay múltiples ejemplos en nuestro cancionero que remiten en su mayor parte al tópico de la mujer como obra maestra de Dios¹⁵¹, aunque naturalmente también es calificado

¹⁵¹ En Juan de Torres es *vox populi* la naturaleza divina de la amada; «A muchos pregunto esto» (ID2443; Álvarez Pellitero, 1993: 41): «A muchos pregunto esto: / ¿qué les pareçe de vos? / Todos me dizen que Dios / no formó tan lindo gesto» (vv. 1-4). En Pedro de Santa Fe, en cambio, el gesto permite relacionar a

sin más como un elemento digno de ser loado¹⁵². Atención especial merece el epíteto *relumbrante* para referir al rostro femenino en García de Pedraza, «Fernando, senyor, sabez» (ID2432; Álvarez Pellitero, 1993: 34-35), pues seguramente pretende recrear un estado de pudor y honestidad que lleva a su enrojecimiento: «Fernando, senyor, sabez / qu'esta semana passada / fuy por ver si su merçet / era de mí namorada; / e con infinido amor, / su gesto muy relumbrante, / me tomó por servidor / par'agora et adelante» (vv. 1-8). En definitiva, el relato que cuenta el poeta a su amigo se centra en definir a su enamorada con los rasgos físicos y virtuosos más notables, resaltando en el último caso su honestidad a partir del tópico tradicional de la bajada de ojos en situaciones amorosas: «sus oxos, en verdat, / nunca se quitan de tierra» (vv. 23-24)¹⁵³.

Quitando el elemento de la cara, las demás partes del cuerpo femenino hacen referencia a aspectos negativos de su carácter, si bien aparecen con bastante menor frecuencia. Los ojos, de manera inconsciente, suponen la razón primera de la enajenación del poeta; esta concepción, característica de la lírica cancioneril, aparece en la pieza de Juan de Torres, «Cuytado, qüando cuydo» (ID2717; Álvarez Pellitero, 1993: 382-383): «vuestros oxos robadores / me robaron el sentido» (vv. 7-8). Por otro lado, el poema de Santa Fe dedicado a Sancha de Lubián, «Si me só a vos rendido» (ID2623; Álvarez Pellitero, 1993: 261-262), presenta el elemento tradicional de la lengua hiriente en cuestiones de amor, que no se encuentra en el *Cancionero de Baena*: «Blanda lengua castellana / que, por guerra qu'ella faga, / tan dulçemente me llaga, / me ata et mi opynión sana» (vv. 17-20)¹⁵⁴.

la dama con los ángeles; «Partirme donde partir» (ID2244; Álvarez Pellitero, 1993: 101-102): «gesto angelical formado» (v. 25).

¹⁵² En Juan de Torres, «Si el pensar» (ID2452; Álvarez Pellitero, 1993: 46-47): «gesto muy singular» (v. 16); y del mismo, «Qué será de mí cuytado» (ID2597; Álvarez Pellitero, 1993: 203): «gesto tan fermoso» (v. 9); Juan de Dueñas, «Vi, senyora, una carta» (ID2606; Álvarez Pellitero, 1993: 224-225): «vuestro gesto fermoso» (v. 20). Menos la última pieza, las dos anteriores presentan el rostro de la amada como único rasgo femenino de la composición, evidenciándose así este elemento como identificación inmediata de la mujer y su belleza.

¹⁵³ Las diferencias entre este ejemplo culto y este pareado de índole popular no ofrecen lugar a dudas, aunque ambos recreen el mismo motivo: «Niña, ergúideme los ojos, / que a mí enamorado m'an» (Frenk, 1987: 279). Para ver más ejemplos de la bajada de ojos de la dama en la lírica tradicional, consúltese a Frenk (1987: 279-286).

¹⁵⁴ A este respecto, Marguit Frenk destaca los numerosos refranes donde las malas lenguas se identifican con cualquier objeto cortante, como espadas, cuchillos o tijeras (1987: 349). Un ejemplo de ello nos lo brinda el *Cartapacio de Pedro de Lemos*: «Diçen que el sol quema las hierbas, / yo digo que las malas lenguas, / que cortan más que navaxas nuevas» (1987: 350).

Por último, se hace necesario analizar el decir de Francisco Imperial, «Solo en l'alva, pensoso estando» (ID2685; Álvarez Pellitero, 1993: 336-339), porque contiene una descripción detallada del rostro de la mujer, como acostumbra un género poético por lo general extenso. El retrato se compone, primeramente, del cuerpo y sus facciones, para acabar posteriormente en una introspección del rostro donde se definen la nariz y los ojos:

Fermosa en tallyo e muy delicada,
fayçones tiene de muy plazient ayre,
onesta, garrida, de muy buen donayre,
el cuerpo estrecho, la faç bien tallada,
donosa, polida, nariz afilada,
prietos los oxos, mansos e süaves,

(Álvarez Pellitero, 1993: 336; vv. 17-22)

Como puede apreciarse, la riqueza adjetival de este pasaje es bastante más notoria que en las canciones, esparsas, o decires de poca extensión, donde la estilización y el hermetismo imperaban en pos de una mayor abstracción en la concepción del sentimiento amoroso. Por ello, en tales composiciones los epítetos escasean en número y frecuencia, lo que le llevó a Gonzalo Sobejano afirmar que «con todo, aun en los más artificiosos modelos de cancionero, lo concisión de los versos cortos y la sequedad imaginativa de los propios hacedores de coplas obstaculizan la entrada de un elemento de estilo tal como el epíteto» (1970²: 181). No vemos, sin embargo, la pobreza de calificaciones en esta composición, sino que contemplamos adjetivos de raigambre culta (*delicada*) junto con voces patrimoniales (*estrecho*) y populares (*donosa*, *garrida*), que son los que mantienen el gusto cancioneril de alabanza a la mujer. Además de ello, prima el uso de tripletes para caracterizar partes de su rostro: para la nariz, los adjetivos *donosa*, *polida* y *afilada*; y para los ojos, *prietos*, *mansos* y *suaves*¹⁵⁵. En fin, la

¹⁵⁵ La nariz afilada como rasgo de la belleza de la dama se encuentra en las artes poéticas medievales de los siglos XII y XIII (Faral, 1971), y en el *Libro de Buen Amor* (Blecua, 2008⁸: 115): «la nariz afilada...» (434a). Los ojos, sin embargo, son negros, como en la *Razón de Amor* (London, 1965: 35, v. 34: «oios negros e Ridientes...»), por lo que, en palabras de Enzo Fanchini «se aparta de todas luces de los modelos retóricos que exigen que los ojos sean relucientes» (1993: 314). Este crítico afirma que la belleza en los ojos negros es una característica genuina de la literatura española, y propone un origen árabe de esta imagen. En todo caso, pueden señalarse ejemplos donde la belleza de la mujer se caracteriza por estos dos

abundancia en epítetos se debe a la extensión del poema y a su antigüedad con respecto a otras composiciones, por lo que el género poético importa en su estructura y, en última instancia, en la caracterización femenina.

3.2. Metafóricas

3.2.1. Vegetales

Aunque este tipo de metáforas sea poco corriente en nuestro cancionero, hemos encontrado una que parece provenir de un refrán de la época. Exactamente igual que el poema paralelístico de Diego Hurtado de Mendoza (ID2408) lee en su primer verso «aquel árbol que buelve la foxa» (Álvarez Pellitero, 1993: 16), el duque de Arjona don Fadrique hace lo propio en su pieza, «Quien por servir vos enoxa» (ID2568; Álvarez Pellitero, 1993: 184-185), al relacionar la alteración de las hojas con la actitud cambiante de la mujer, en una sinécdoque donde el corazón representa el amor inconstante que la dama profesa al poeta: «que non sé / dizir qué vos antoxa / por qu'el vuestro corazón / se buelva como la foxa» (vv. 8-11). De todos modos, la figura cambiante de la mujer identificada como la hoja que mueve el viento ya lo encontramos en las *Coplas de las calidades de las donas* de Pedro Torroellas («Quien bien amando persigue»; ID0043) obra con mucha difusión en nuestros cancioneros, pues se encuentra en *Herberay* (Aubrun, 1951: 182-183) y *Estúñiga* (Salvador Miguel, 1987: 647-656): «son todas, naturalmente, / malignas et sospechosas, / non secretas et mintrosas / et mouibles, ciertamente; / bueluen como la foia al uiento» (vv.55-59).

3.2.2. Minerales

La única referencia mineral existente en el *Cancionero de Palacio* viene dada por Francisco Imperial, en su decir «Solo en l'alva, pensoso estando» (ID2685; Álvarez Pellitero, 1993: 336-339): «prietos los oxos, mansos e süaves, / las ioyas qu'estavan

rasgos, como demuestra este retrato de un cantar del Marqués de Santillana, «Dos serranas he trobado» (Kerkhof y Gómez Moreno, 2003: 101-103): «fruentes claras e luzientes, / las çejas en arco alçadas, / las nariçes afiladas, / chica boca e blancos dientes; / ojos prietos e rientes, / las mexillas commo rosas, / gargantas maravillosas, / altas, lindas, al mi grado» (vv. 13-20). El manuscrito donde se conserva esta composición está presente en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (Ms. 1865) con el título de «Santilla[na], sus Obras»; Dutton lo registra con las siglas SA1. Para la descripción codicológica del código, véase el artículo de Kerkhof (1973: 138-140).

dejús estas llaves / ver no las puede tanto stán cerradas» (vv. 22-24)¹⁵⁶. Efectivamente, este elemento metafórico actúa como imagen del iris de los ojos de la dama, que por su actitud sañosa mantiene cerrados al amante, y a su vez, los ojos se identifican con llaves, relación esta última nada común en la lírica cancioneril, aunque sí resulta frecuente la concepción de la dama como llave de la pasión amorosa del galán desde el *Cancionero General* de 1511, pese a que existan ejemplos de poetas anteriores¹⁵⁷. En fin, el mineral, no llegando a especificarse más que como *joya*, queda claro que se refiere a la parte cromática de los ojos:

3.3.3. Otras

En este apartado quisiera analizar el poema «Quién será que se detenga» del Marqués de Santillana (ID2538; Álvarez Pellitero, 1993: 158), pues aunque suponga una alegoría de las huestes del dios Amor, estas están formadas a partir de cualidades propias de la dama, tanto físicas como morales, además de que se utiliza el sustantivo *riso* como parte del cuerpo femenino representante de su beldad (v. 9):

Gran batalla me conquiso
ordenada en tal manera:
fermosura delantera
reglada de gentil riso,
alas de loçanía,
banderas de gran sentido

¹⁵⁶ El manuscrito presenta el final del vigésimo cuarto verso deturpado, por lo que Vendrell (1945) y Moreno, Severin y Maguire (2007) indican la lectura de «cerradas». Por otra parte, Álvarez Pellitero (1993) intenta justificar que la lectura correcta debió de ser «tarradas», pese a que no se ha atestiguado el verbo **tarrar* en ninguna parte (Moreno, Severin y Maguire 2007 y la base de datos CORDE). Este participio forzado, venido del sustantivo *tarro*, pretende defender una lectura de los versos llena de incongruencias, porque a mi juicio, mezcla dos metáforas independientes y en apariencia contradictorias; ¿los ojos recrean simultáneamente la imagen de los tarros y de las llaves que los abren? Tal parece expresar cuando indica que «los ojos son *llaves* que no permiten la entrada a la contemplación de las *joyas* que tras ellos están *tarradas*, es decir, como tesoros conservados en vasijas» (1993: 337, n. 24). Según mi lectura de los versos, los *ojos* de la dama, que son *llaves* para la pasión amorosa del poeta cautivo, esconden en su seno las *joyas*, que son vedadas al poeta por la mirada odiosa de la mujer, con lo que se comprende que las llaves se encuentren *cerradas*. Véase [IMAGEN 2] para el motivo de la llave.

¹⁵⁷ Véase, por ejemplo, el poema de Juan de Mena, «Guay d'aquel hombre que mira» (ID0006; Aubrun, 1951: 101-103), donde se produce dicha imagen: «sola tal fuéssedes vos / de fermosura la llave» (vv. 80-81); y el de Diego del Castillo, «Nyn quieren morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260), donde la llave se corresponde sutilmente con el órgano reproductor masculino: «la llave de vuestro nombre, / circundada con renombre, / de vuestras quatro saetas / tienen sus brasas secretas / donde más pienso ser hombre» (vv. 151-155).

labradas de cortesía;
así que fynqué vençido
del todo desfavorido.

Armada de gentileza
toda esta gente venýa:
paramento de destreça
plumajes de fidalguía
traýan con tan buen ayre,
llamando grande apellido,
que me priso su donayre
e dexóme así ferido
que tarde seré guarido.

(Álvarez Pellitero, 1993: 158; vv. 6-23)

La disposición temática de ambas estrofas crean una circularidad que comienza en la descripción del ejército de Amor y termina con la imagen del poeta herido en consecuencia, pero lo que nos interesa es que dicha descripción se compone de elementos y rasgos propios de la mujer cortesana que caracterizan las distintas partes de la hueste. En un primer lugar, los atributos físicos y nobles mellan la fortaleza del amante (la *fermosura* junto con su *gentil riso*, la *lozanía* y la *gentileza*), seguido de aquellos referentes a la vida palaciega; queda fuera, naturalmente, la intachable moralidad que suele caracterizar a la dama y enajenar al galán, si bien la mujer comparte con el ejército la virtud de la *destreza* suficiente para herir al hombre de amores.

4. CARACTERIZACIÓN DE LA VESTIMENTA

La vestimenta, considerada por un gran sector de la crítica como elemento indispensable en la descripción femenina medieval, aparece levemente en las piezas amorosas «cortas», pero suele ocupar un protagonismo significativo en las más extensas del

*Cancionero de Palacio*¹⁵⁸. Cuando se trata de una canción, una esparsa o un decir breve, la figura preferida es atribuir una cualidad regida por un verbo que insinúe el acto de ir vestido; así ocurre con Juan de Padilla con el participio de *guarnecer*, en «De amargura tormentado» (ID2569; Álvarez Pellitero, 1993: 185): «de fermosura guarnida» (v. 10); y con Pedro de Santa Fe con *vestir*, en «Un muy blando parecer» (ID2621; Álvarez Pellitero, 1993: 258-259): «testo d'onestat vestido» (v. 5).

Por otra parte, pueden mentarse complementos pertenecientes a la dama, normalmente armamentísticos que provocan sufrimiento al amante, pero también algún tipo de prenda u obsequio que simbolice su entrega amorosa. Ambos elementos aparecen en el poema breve de Villasandino, «Senyora mía muy loada» (ID2688; Álvarez Pellitero, 1993: 345-346), quien le reclama a la dama su promesa incumplida de otorgarle el ansiado galardón, en forma de joya, cuya no especificidad nos puede hacer sospechar de un intento de sugerir una significación sexual: «la ioya me prometiestes / la qual nunca me fue dada» (vv. 15-16)¹⁵⁹. Finalmente, el poeta se siente herido por la lanza de su amada, elemento bélico y de caza que rápidamente se asocia con la mujer en los cancioneros castellanos: «senyora muy ensenyada, / pues por vüestro essiestes / acorret a quien firiestes / con dolçor de vuestra lança» (vv. 25-28). Sin embargo, los dos últimos versos, además de significar 'socorred a quien heristeis dulcemente con vuestra lanza', pueden sugerir otra lectura diferente, donde el dulzor corresponda a la lanza y no al modo de socorrer. En este caso, la lanza tendría propiedades curativas, y habría que relacionarla con el mito de Peleo y su lanza, que era conocido en el mundo medieval por los *Remedia amoris* ovidianos (Ciruelo, 1987): «Vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste, / vulneris auxilium Pelias hasta tulit» (vv. 47-48). En definitiva, la lanza

¹⁵⁸ Sobradamente conocida es la concepción de Johan Huizinga [1930] sobre la Edad Media tardía, que para él conformaba un mundo de apariencias y de ostentaciones vanas, donde cobraba especial importancia la moda y su estética como mejor representante del interior cortesano (1994: 80): «el embellecimiento de la vida aristocrática con las formas del ideal, la luz artificial del romanticismo caballeresco proyectándose sobre la vida, el mundo enmascarado con el magnífico traje de la Tabla Redonda. La distancia entre la forma de la vida y la realidad es sumamente grande; la luz es falsa y ofuscante» (1994: 56-57).

¹⁵⁹ En relación con el galardón de la dama y la poesía de circunstancias se encuentra el subgénero de las estrenas, donde el poeta suplica a la dama la entrega de un aguinaldo como muestra afectiva. En nuestro cancionero hay un poema de García de Pedraza de este tipo: «Pues demando aguinaldo» (ID2423; Álvarez Pellitero, 1993: 27).

de Peleo en la poesía cuatrocentista se manifiesta explícitamente, o mediante la paradoja de que el arma que ha herido al poeta es la única que puede curarlo¹⁶⁰.

En algunas composiciones más extensas (decires alegóricos), aparece el mito de Diana cazadora relacionado con el tópico provenzal de la dama sin piedad, que gozaba de cierta aceptación entre los poetas más primitivos y de respeto entre aquellos más jóvenes; entre los canónicos como Villasandino o Francisco Imperial, poetas célebres como Santillana recrean el mito en su producción poética. Nuestro cancionero recoge uno de esos decires de Imperial, «Solo en l'alva, pensoso estando» (ID2685; Álvarez Pellitero, 1993: 336-339), donde el poeta se siente cazado por una mujer espectacularmente bella, que aunque se nos revele su nombre como María sin duda pertenece a la tradición de Diana cazadora. Esta atribución no es casual, ya que se nos describe con todo detalle, no su vestimenta, sino su arco como arma mortal, compuesta de rasgos abstractos que derivan en la atracción amorosa:

En sus manos tenýa un arco d'amores:
la cuerda era varios pensamientos,
la flecha era posada en leves movimientos,
el fierro, tormento con dulçes holores,
la pluma, deleyte e vanos sabores;
eran, entre amas, las empulgueras,
maginaciones d'estranyas maneras,
los tendales eran sin por qué rencores.

(Álvarez Pellitero, 1993: 337; vv. 33-40)

¹⁶⁰ Aparece el motivo de forma explícita en un poema de Gómez Manrique, «¿Queréys saber cómo va» (ID3393; Vidal González, 2003: 161-164): «después de que le vos llagastes / de llaga syn mejoría / de que nunca sanar creo / si non como guaresçía / la ferida que fazía / la lança del rey Peleo» (vv. 85-90). Antes esta lanza aparece en el *Decir al nacimiento de Juan II* de Francisco Imperial y, por tanto, en el *Cancionero de Baena* (ID0532; Dutton y González Cuenca, 1993: 255-266), pero la lanza le pertenece a Aquiles, hijo de Peleo: «la una es la lança del gentil Archiles, / qu'el fierro fería e el cuento sanava» (vv. 179-180). La paradoja, por otro lado, la tenemos en Tapia, «Tomad vos dama en estrenas» (ID6602): «ado me queda la vida / en un hilo de morir / donde no puedo beuir / si la llaga no es guarida / con lo que fue su herida» (vv. 14-18). De todos modos, tanto la lanza de Peleo en Ovidio como su referencia en Gómez Manrique ya fueron señalados por Rudolph Schevill (1913: 84-85), y comentados por Martín de Riquer (1955). Doy las gracias al profesor Alonso de Miguel por la observación de la lanza de Peleo.

Es importante señalar, en primer lugar, que la descripción del arco y la flecha se produce en el momento cuando se va a producir el disparo (v. 35), para mantener la tensión narrativa de la historia, pero, sobre todo, merece la pena insistir en el modo con que se atribuyen ambos elementos de caza en la estrofa. En efecto, la asociación *arco-flecha* conforma en este pasaje una relación más compleja que la mera *amplificatio* del sufrimiento del cautivo, ya que mientras el primer objeto refiere a viejos tópicos de la *belle dame sans merci* (vv. 38-40), el segundo redunda paralelísticamente en estructuras antitéticas y paradójicas que tratan de definir alegóricamente el sentimiento amoroso: «el fierro, tormento con dulçes holores, / la pluma, deleyte e vanos sabores» (vv. 36-37). En definitiva, tanto el gusto por la amplificación y la alegoría como la mención de sensaciones a la hora de describir el amor remiten al *dolce stil nuovo*, y a la vez se aleja de lo predominante en la lírica castellana: la artificiosidad conceptual, tendente siempre a un lenguaje abstracto y falto, por lo general, de efectos sensoriales.

Posteriormente, el Marqués de Santillana, un fiel admirador de Imperial, también se recrea en la vestimenta de la dama, de forma que en nuestro cancionero tenemos un decir narrativo breve y una serranilla donde aparece este elemento descrito detalladamente¹⁶¹. El decir «*En mirando una ribera*» (ID2421; Álvarez Pellitero, 1993: 25-26) nos presenta el encuentro del poeta con un caballero extranjero que trae a su dama montada a caballo, «de las que toca la fama / en superlativo grado» (vv. 11-12), con la siguiente apariencia en el vestir¹⁶²:

Un capirote charpado
a manera bien estranya,
a fuer del alt'Alimanya,
donosamente ligado.

De gentil seda amarilla
eran aquestas dos hopas,

¹⁶¹ Sobradamente conocida es la alabanza dedicada al poeta genovés en el *Prohemio e carta*: «e así por esto, commo por ser tanto conosçidas e esparzidas a todas partes sus obras, passaremos a miçer Françisco Imperial, al qual yo no llamaría dezidor o trovador mas poeta» (Kerkhof y Gómez Moreno, 2003: 657). El término *poeta* designa al gran versificador, de igual manera a cómo lo aplican Quintiliano y Dante, por lo que queda clara la deuda que Santillana siente por esta personalidad castellana del cuatrocientos.

¹⁶² Pese a que Pellitero lee «*Ir mirando una ribera*» (1993: 25), la palabra inicial parece un error de copia por 'en'. En consecuencia, Vendrell lo corrige de este modo (1945: 144), al igual que Pérez Priego (1999: 209) y Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 187).

tales, que nunca vy ropas
tan lindas a maravilla;
el guarnimiento et la silla
d'aquesta linda senyora,
çertas, de pués nin agora,
non lo vy tal en Castilla.

(Álvarez Pellitero, 1993: 25; vv. 13-24)

Desde luego, la forma de vestir de ambas personalidades está ligada con un elevado estamento social, tal y como informa el tejido de la seda y, en definitiva, la *hopa* (v. 18), vestido de lujo, de origen franco-borgoñón, que se introdujo en Castilla hacia 1375 (Puigvert Ocal, 1987: 198-199)¹⁶³. El color amarillo de sus ropas remite a su perfección, aunque no siempre es un color positivo; en palabras de Battesti-Pelegrin, es «la couleur de l'amour courtois, amour par essence insatisfait» (1982, I: 416). Por otra parte, el *capirote charpado* (v. 13), que Álvarez Pellitero atribuye a la apariencia del galán¹⁶⁴, debe considerarse como una prenda de mujer y, más concretamente, como un capirote con beca que llega hasta los hombros; de este modo, *charpado* no viene del nombre *charpa*, sino del francés *écharpe*, es decir, una 'banda' que cruzaría del hombro de la mujer al otro costado, a modo de bufanda que la cubriría la parte delantera del cuello¹⁶⁵. Sin duda alguna, la vestimenta de ambos personajes denotan su nobleza y recato, pero la composición se centra completamente en el personaje femenino, que finaliza recitando una canción anónima, atribuida a Juan Enríquez por Vendrell (1945: 454), que aparece en este cancionero de manera independiente¹⁶⁶: «*Bien devo loar, amor, / pues todavía / quiso tornar mi tristor / en alegría*» (vv. 29-32).

¹⁶³ Bernis Madrazo destaca que, entre 1400 y 1430, las hopas «se caracterizaban por sus grandes mangas perdidas» (1956: 48), por lo que no hace falta destacar la profunda solemnidad y nobleza del traje.

¹⁶⁴ Así lo da a entender la definición que ofrece de *charpado*: «guarnecido de *charpas*, tahalí que lleva unido un pedazo de cuero para colgar armas de fuego» (1993: 25).

¹⁶⁵ El origen francés de *charpado* es señalado por Kerkhof y Gómez Moreno (2003: 187, n. 359). Por su parte, Pérez Priego nos ofrece una definición exacta de *capirote charpado*: «tocado de la época que consistía en una especie de capuchón del que caía una beca en forma de cola (*charpado*) que se cruzaba sobre el hombro» (1999: 209). Sobre el capirote en las mujeres, hay ejemplos documentados en el *Cancionero de Baena*, pero bajo la forma 'chapirote'. Debemos aceptar, como parece que hace Puigvert, que este término sea una deformación de nuestro *capirote* (1987: 202).

¹⁶⁶ «*Bien devo loar amor*» (ID2422 C 2544; Álvarez Pellitero, 1993: 170).

El otro poema donde se vislumbra la vestimenta femenina es la serranilla de Illana de Loçoyuela, que aparece en SA7 como «Desque naçí» (ID2427; Álvarez Pellitero, 1993: 28-29), y que debemos comparar con el testimonio manuscrito 2.655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (SA8), pues es considerado unánimemente como un verdadero *codex opitimus*, salido del escritorio del Marqués¹⁶⁷. Por otro lado, a pesar de que las serranillas tienen fama de haber sido desprestigiadas por el autor, sorprende que este decida, no solo recogerlos en su cancionero personal, compilado hacia 1456, sino también presentarlos cuidadosamente en su orden cronológico y temático¹⁶⁸. En fin, el poema «Desque naçí» se inicia como acostumbra el género de la serranilla, desarrollando el encuentro entre el poeta y una villana, de la que se describe su atavío físico únicamente a partir de la ropa que lleva:

Garnacha traýa

de oro presada,

con broncha dorada

que bien pareçía.

(Álvarez Pellitero, 1993: 29;
vv. 11-14) [SA7]

Garnacha traía

de color presada

con broncha dorada

que bien reluzía.

(Kerkhof y Gómez Moreno, 2003: 90;
vv. 11-14) [SA8]

Igualmente si nos fijamos en uno y otro testimonio, se hace importante la valía de la serrana, porque a pesar de su *garnacha*, vestidura de abrigo de origen humilde, aparece

¹⁶⁷ Kerkhof y Gómez Moreno ofrecen una breve descripción de SA8: «una copia de lujo, en pergamino y papel, que porta las armas de don Íñigo, con su lema y divisa. Este poemario arranca con el poema de su sobrino Gómez Manrique, en que le ruega el envío de un cancionero, y la respuesta del Marqués» (2003: 79).

¹⁶⁸ Pérez Priego comenta que «a pesar de la ya comentada tibieza que Santillana manifiesta hacia sus composiciones menores y más ligeras, las serranillas fueron un género al que siempre se sintió apegado y consideró de mayor estima» (1999: 40). De opinión contraria se muestra Salvador Miguel, quien afirma que, «aunque las serranas fueron el género con que se inició poéticamente Santillana, como resultado de sus lecturas infantiles y juveniles, las consideró una tarea menor y no las tuvo en demasiado aprecio, de manera que solo volvió a las mismas en muy pocos casos y en circunstancias muy esporádicas, lo que explica su escasa circulación y su nula influencia en poetas posteriores» (2002: 303). Acerca de esta contienda, pienso que la sobriedad culta y refinada de la poesía cancioneril no encaja para nada con el registro fresco y popular de las serranillas, por lo que este subgénero poético debió de quedarse completamente mermado en las antologías poéticas de la época.

el elemento del oro como ostentación lujosa dotado por la *broncha* o 'broche'. La descripción de la vestimenta de la serrana es un rasgo típico, aunque no indispensable, de las serranillas de Santillana: la serrana de Boxmediano va sin *hargayo*, ropa larga de abrigo; la vaquera de Morana lleva una *saya* ceñida con un cinto labrado; y la moza de Bedmar, un pellote negro y unos *alcorques*, chanclo con suela de corcho. No obstante, a diferencia de estos ejemplos anteriores, la apariencia de nuestra serrana hace que el poeta dude acerca de su ascendencia, produciéndose el siguiente desenlace, que refleja en estilo directo las palabras del galán: «'yuoro por Sant'Ana / que no soys villana'» (vv. 23-24).

Por último, tenemos un poema breve de circunstancias donde la vestimenta femenina también es fundamental, y se trata del uno de Pedro de Quiñones, «Por la fin del que bien ama» (ID2405; Álvarez Pellitero, 1993: 12), donde las damas más bellas deben vestirse de luto por la muerte de un galán, que sufre de amor por una de ellas: «Por la fin del que bien ama / trayan luto las más bellas, / *pues es causa alguna d'ellas*» (vv. 1-3). El verso de vuelta amplifica únicamente el sentimiento pesaroso introducido en la cabeza, ya que, en definitiva, el sexo femenino tiene un papel contextual en este poema, como símbolo de la muerte de amor del galán: «ayan todas pesar fuerte / e fagan por él clamores / las duenyas et las donzellas» (vv. 6-8).

IV. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE HERBERAY DES ESSARTS*

1. LA HISTORIA DEL MANUSCRITO LB2 Y SU TRADICIÓN TEXTUAL

Las cuestiones que atañen al siguiente cancionero resultan harto curiosas, si atendemos tanto a su génesis como a su composición. El *Cancionero de Herberay des Essarts*, escrito entre 1461 y 1464 (Aubrun, 1951: XI), constituye un verdadero compendio de poemas repartidos por la geografía española, pues aunque se ha considerado tradicionalmente como cancionero característico de los gustos y modas de la corte navarra de Juan II y Carlos de Viana, conviven en su seno poetas célebres de comienzos de siglo (Macías y Rodríguez del Padrón) con aquellos más jóvenes y vinculados a la corona de Castilla y de Aragón (Juan de Valladolid y Alfonso Enríquez, entre otros) pasando por la presencia del círculo napolitano, con Juan de Dueñas y Santa Fe como personalidades destacables. Además, este cancionero contiene siete piezas en prosa situadas al comienzo y que revelan una postura humanística en elogio de las mujeres, que para Conde Solares supone con claridad «la posición ideológica de Hugo de Urríes», supuesto compilador del libro¹⁶⁹.

No obstante, la mayor dificultad se encuentra en el gran número de poemas sin autor que hoy en día siguen siendo de atribución dudosa. En la mayoría de los casos la brevedad de los poemas, junto con el hermetismo en el uso de un lenguaje demasiado abstracto, hacen de la labor de identificación un arduo y complejo trabajo donde la certeza no existe. A este respecto, se irán indicando tales casos en notas a pie con el único objetivo de ser claro y conciso, sin considerar detalladamente el problema ni

¹⁶⁹ Aunque este aserto no es unánime en la crítica moderna, lo defiende Jane Whetnall (1997) en relación con las afirmaciones de Aubrun en su edición, para nada fundamentadas con datos fidedignos. Para ver el estado de la cuestión, vid. Nicasio Salvador (1977: 242).

establecer juicios de valor que pudieran entorpecer o descuidar el móvil principal de este escrito¹⁷⁰.

Aunque la historia textual de este manuscrito puede rastrearse parcialmente por las anotaciones que contiene, lo cierto es que muchos datos que en la actualidad se conocen provienen de estudios publicados en los últimos treinta años, si obviamos que algunos de ellos, como la identidad del compilador, todavía siguen siendo una incógnita¹⁷¹. En primer lugar, el códice fue bautizado con el nombre de uno de sus propietarios, Nicolás de Herberay, noble francés de los Evreux y afamado traductor, cuya firma aparece en el folio de guarda del manuscrito y en la parte externa de la contratapa¹⁷². Este personaje tradujo al francés los ocho primeros libros del *Amadís de Gaula* (1540-1548), que no equivalen a los ocho primeros españoles, pues pasó por alto el sexto libro español, *Florisando*, y el octavo, que relata la muerte de Amadís (Sáenz Carbonell, 2011: 209)¹⁷³. Además, tradujo otras obras españolas como la historia de *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro (*L'Amant maltraité de sa mye*, 1539) y *El reloj de príncipes* (*L'Horloge des princes*, 1555) de Antonio de Guevara¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Aun con todo, aceptamos de primeras las atribuciones hechas por Moreno, Severin y Maguire en su *Corpus* online (2007), ya que se guían en su mayor parte por las rúbricas y las atribuciones dudosas siempre las marcan diferenciándolas del resto de composiciones con autoría.

¹⁷¹ No he tenido acceso al manuscrito directamente, por lo que no puedo hacer frente a las dificultades codicológicas y paleográficas que presenta. Sin embargo, me sirvo de las descripciones llevadas a cabo por Aubrun (1951: VII-x), Beltran (2005: 12-17), Manuel Moreno (2007a) y Conde Solares (2009: 2-8).

¹⁷² El folio de guarda reza un *ex libris* de Herberay: «Acuerdo, olvido, sont deux mots Espagnols qui signifient souvenir, oubly, que composent la devise de Mr. de herbray sieur des Essarts, fameux Auteur Sgné cy dessus, a qui ce livre a apartenu» (*Apud* Conde Solares, 2009: 3), mientras que en la contratapa se lee «ROUSSELLET / DE HERBERAY / des Essart» (2009: 3). Pese a que *Rousselet* constituye un apellido común francés perfectamente atribuible a nuestro Nicolás, generó dudas en la descripción del manuscrito llevada a cabo por Gayangos, quien apostilla que «en varias otras partes del libro, por dentro y fuera, se leen los nombres de Herberay y Rousselet, que parece haber sido también poseedor de este precioso códice» (Gallardo, 1863, I: cols. 451-452).

¹⁷³ Por lo tanto, el séptimo libro español de la serie (el *Lisuarte* de Silva) pasó a formar parte del sexto francés; luego, el séptimo se tradujo a partir de la primera parte del noveno libro español, *Amadís de Grecia*, y el octavo a partir de la segunda (Sáenz Carbonell, 2011: 209).

¹⁷⁴ Para trazar la personalidad de Nicolás de Herberay me he centrado en la *Encyclopaedia Britannica* (1910¹¹: 338), que incluye, entre sus obras traducidas del español, *Le Premier Livre de la chronique de dom Florès de Grèce* (1552), que Conde Solares traduce equivocadamente como *El primer libro de la crónica de don Florianís de Grecia* (2009: 3). Al parecer, don Flores de Grecia, hijo de Esplandián y hermano menor de Lisuarte de Grecia, fue un personaje inventado por Herberay a causa del éxito editorial de sus ocho traducciones amadisianas; sin embargo, el estudio reciente de Sáenz Carbonell (2011) ha demostrado que ese ejemplar es en realidad una traducción libre del segundo *Lisuarte de Grecia*, escrito por Juan Díaz (1526).

El código también presenta una nota en la última hoja que, según la mayor parte de la crítica, pertenece a la mano de Herberay: «Este libro me fue dado per un my amigo llamado el / Contador de Gisors Ragio al 10 de Jano 1535» (*Apud* Conde Solares, 2009: 3). Este dato, que le sirve a Aubrun para fechar la entrega del código al noble francés (1951: VII), no convence a Conde Solares, quien propone la hipótesis de la existencia de un poseedor desconocido español que tuviera el código antes que Herberay y hubiese escrito la siguiente anotación (2009: 3)¹⁷⁵. Asimismo, este crítico destaca que el propietario inicial del *Cancionero de Herberay* pudo ser el poeta Hugo de Urríes, quien preparó el código para su mujer María Vázquez de Lepada debido a que gran parte de sus composiciones refieren al amor conyugal (2009: 3). En todo caso, la propuesta de Urríes como compilador de este cancionero, aun apoyada por su editor Aubrun, es negada por un amplio sector de la crítica, por lo que esta hipótesis no puede aceptarse de forma fehaciente.

Después de Nicolás de Herberay, desconocemos la andadura de LB2 hasta cuando cae en posesión del anticuario Robert Samuel Turner (1819-1887). Sin embargo, gracias a la labor de Daniel Devoto (1982) podemos afirmar el establecimiento del manuscrito en tierras francesas desde que lo obtuvo Herberay en algún momento del siglo XVI, hasta entrado el siglo XIX. En fin, este estudioso identificó a los dos últimos propietarios franceses del manuscrito antes de pasar a las manos de Turner, pese a que del primero solo conocemos su nombre (M. de Gaudín) y del segundo su importante patrimonio, dotado de una vasta biblioteca en Lyon (1982: 190). En el primer aniversario de la muerte de Turner (1887) se subastan las obras de su biblioteca, y el *Cancionero de Herberay* fue adquirido por el Museo Británico; en el folio 1^r pueden apreciarse los datos de la operación: «Purchased at Sotherby's Turner Sale (lot 2947), 18-30 June 1888» (Conde Solares, 2009: 5).

Aun con todo, el primero en constatar la existencia del manuscrito fue el *Ensayo* preparado póstumamente con los apuntes de Bartolomé José Gallardo (1776-1852), gracias a la copia facilitada por Pascual de Gayangos, quien tuvo acceso al código debido al favor otorgado por Turner¹⁷⁶. Los apuntes de Gayangos, que pueden obtenerse

¹⁷⁵ La atribución de esa letra a Herberay la encontramos desde el *Ensayo* de Gallardo (1863, I: col. 451).

¹⁷⁶ Como informa la nota preliminar del primer volumen, «un asterisco * manifiesta que el artículo no le pertenece [a Gallardo]. Todo lo relativo á libros de Caballerías y el *Cancionero*, núm. 484 que muestran aquella señal, ya hemos dicho que son favores y obsequios del Sr. D. Pascual de Gayangos» (1863, I: X). El número 484 identifica a nuestro *Cancionero de Herberay*, por lo que las notas descriptivas del mismo

también de un autógrafo suyo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (MSS/17658), indican, además de unos pocos datos compartidos de Herberay y de las composiciones inscritas en el cancionero, la dificultad de averiguar la identidad del compilador y su lugar de producción. No obstante, finalmente se aventura al afirmar que «lo más probable es que se compilase en algún lugar de Navarra» (1863, I: col. 452). Posteriormente, el mismo hombre registró el manuscrito en el apéndice de su catálogo para la British Library (1893), que por entonces tenía la misma signatura que conserva actualmente: *Additional 33 382*, con la siguiente apostilla sobre el dador del nombre, Nicolás de Herberay: «The volume belonged once to Nicholas d'Herberay, sieur des Essars [sic], the translator into French of the Amadís of Gaul, and has on the margins occasional notes to him», sin especificar de cuáles se tratan (1893, IV: 299).

Ya hemos observado la historia del manuscrito LB2 desde que salió de Navarra por las notas marginales que contiene; sin embargo, para nuestra tesis nos interesa todavía más las características referentes a su génesis o, en otras palabras, cómo se confeccionó el códice, pues de este modo se puede establecer una diferenciación clara y concisa entre los poetas que se insertan dentro o en torno de la corte de Navarra, y aquellos otros, o que son considerados canónicos en la época de la compilación, o simplemente que pertenecen a otros círculos literarios fuera del terreno navarro.

Vicenç Beltran (1999) propone una hipótesis de la formación del *Cancionero de Herberay* a partir del estudio de los cuatro grupos de anónimos ya destacados por Aubrun en su edición (1951: XII). El primer grupo, que va desde el poema nº 4 al 48, estaría constituido por poetas propios del entorno de Navarra; a continuación, el copista pudo recibir un cuaderno con los poemas de Mena, que le sirvió para componer el cancionero desde el nº 49 al 62 (cuaderno, por otra parte, no muy divulgado porque conserva únicos de este poeta); luego debió de hacerse con un cancionero vinculado a la rama aragonesa para copiarlo hasta el nº 196, para concluir finalmente con poemas inéditos de la corte navarra, sin contar con el comienzo del *Laberinto de Fortuna* que cierra el cancionero, que seguramente debió copiarse por aprovechar las hojas finales (1999: 22).

en el *Ensayo* no pueden considerarse apuntes de Gallardo propiamente. Para las fuentes del manuscrito, vid. Simón Díaz (1951: 526).

Por lo tanto, tenemos un cancionero que se fue gestando a partir de diferentes testimonios que llegaban a las manos del copista y que en la actualidad se conocen muy mal. Solamente tenemos datos de un posible arquetipo aragonés gracias a que LB2 comparte muchas composiciones con el *Cancionero de Módena*, ME1. Concretamente, coinciden prácticamente en el tramo que va desde el nº 88 al 196 de LB2 (Beltran, 1999: 20). De este modo, ambos cancioneros debieron de compartir el mismo arquetipo, que según Beltran, debió de confeccionarse hacia la misma época que data el *Cancionero de Palacio* (SA7): entre 1436 y 1445, y en la corte de los infantes de Aragón¹⁷⁷. De hecho, este testimonio común a LB2 y a ME1 parece haber nacido de las mismas pretensiones estéticas que SA7, al preferir las composiciones de índole amorosa frente a un rechazo del plano moralizador y erudito que se rastrea con facilidad en el *Cancionero de Baena* (PN1); en palabras de Beltran, revelan «un mismo contenido, un mismo espíritu y una misma época» (2005: 31)¹⁷⁸.

Con respecto a las relaciones existentes entre LB2 y ME1, existe una gran tradición de estudios que se remontan a comienzos del siglo pasado, pese a que el fenómeno ya ha sido abordado por Beltran, quien ofrece una visión actualizada de este hecho (1999 y 2005)¹⁷⁹. Baste decir, para completar el *stemma* que relaciona ambos manuscritos, que tuvo que existir, además de este primer arquetipo, un segundo de donde saldría ME1, debido a una organización de los autores y a la aparición de poemas

¹⁷⁷ Este crítico calcula que la composición del arquetipo, que él mismo denomina *primer arquetipo navarro-aragonés*, tuvo que darse antes de la batalla de Olmedo, producida el 8 de agosto de 1445, pues supuso la expulsión del rey de Navarra del reino castellano y sus posesiones, dificultándose de ese modo las relaciones diplomáticas entre ambos reinos y, como consecuencia directa, cualquier tipo de influjo literario. En fin, la inclusión de poetas de la corte castellana de Juan II tan célebres como Juan de Mena con otros vinculados a la corona aragonesa, como Torroellas o Santa Fe, sería más complicado de explicar después de los hechos acaecidos en 1445 (2005: 30). Para la historia de los infantes de Aragón, vid. Benito Ruano, 1952.

¹⁷⁸ Sin embargo, Beltran también nos habla del Ms. 617 de la Biblioteca de Palacio (MP2), datado hacia 1568, que recoge poesía del siglo XV y comparte once composiciones con LB2 y ME1, donde destaca Torroellas (2005: 39). Para ver los poemas que comparten estos cuatro cancioneros, remito a una tabla preparada por el propio Beltran donde puede verse el fenómeno de una forma más organizada (2005: 24-27).

¹⁷⁹ La primera edición del *Cancionero de Módena* fue hecha por Karl Vollmöller (1898), y un año después Carolina Michaëlis de Vasconcellos analizó sus variantes con respecto a LB2, creyendo que ambos cancioneros guardaban una relación muy estrecha: «der Cancionero von Módena und der Cancionero des [sic] d'Herberay des Essarts in engem Verwandtschaftsverhältniss zu einander stehen» (1899: 202). Posteriormente especifica dicha relación, relegándola a un grupo de navarros, catalanes y aragoneses al servicio de Alfonso V y del infante Enrique (1899: 216). Posteriormente, Bertoni reproduce dicho cancionero en compañía de otros códices españoles conservados en la Biblioteca Estense, corrigiendo los errores de Vollmöller e incluyendo las relaciones con LB2 destacadas por Michaëlis (1906: 337-371).

inéditos de Mena que no comparte de ninguna manera con LB2 (2005: 40). Este *segundo arquetipo navarro-aragonés* debió de ser compilado después de 1460 porque aparece las *Coplas de los pecados mortales* de Gómez Manrique con ampliaciones, y posiblemente antes de 1466, si pensamos que dicho arquetipo viajó con María a la casa de Monferrato (2005: 49). En todo caso, se sabe que ME1 ya era posesión de esta familia noble en el año 1500 (1999: 20)¹⁸⁰.

Por otro lado, los dos primeros grupos de anónimos del *Cancionero de Herberay* (nº 4-48 y nº63-86) presentan problemas de autoría aparentemente irresolubles, aunque la crítica ha intentado solventarlo con la repartición de estos poemas entre Diego de Sevilla, al que le corresponde una gran parte inicial del primer grupo; y Hugo de Urríes, que es el supuesto autor de la parte sobrante del primer grupo y algunos poemas del segundo¹⁸¹. Desde luego, ambos grupos de anónimos debieron vincularse al lugar de compilación del manuscrito, pues podían perfectamente referir a autores conocidos que no hacía falta identificar; en fin, «composiciones nacidas en el propio entorno del compilador, probablemente de autores distintos» (Beltran, 1999: 20). Parece, pues, que atribuir a ambos autores un corpus tan amplio de poemas resulta excesivo, sobre todo si el poema nº 6 de LB2, aunque anónimo, se le atribuye a Sancho de Villegas en PN13-30 (1999: 17). Desde luego, la duda de que ambos grupos sean compactos y hechos por un solo poeta nos obliga a tratar con cautela, al menos, aquellos poemas atribuidos a Diego de Sevilla y a Hugo de Urríes, si bien ambos son representantes de un mismo círculo literario.

En definitiva, raramente nos encontramos con colecciones preestablecidas de antemano o 'puras', siendo más corriente que se fueran copiando mientras se iban creando en su entorno; esto es lo que sucede con nuestro cancionero LB2 (Beltran, 1995: 234). La confección de los cancioneros debe tenerse en cuenta porque, además de profundizar en cuestiones inherentes no muy tratadas por la crítica, nos informa de su

¹⁸⁰ Para una mayor ampliación sobre los problemas codicológicos y textuales del manuscrito ME1, del que no podemos dejar constancia de manera detallada, resulta fundamental el estudio llevado a cabo por Ciceri (1993), que editó el cancionero dos años después con una breve introducción contextual (1995: 7-9). Por otra parte, Carla De Nigris estudia la relación entre LB2 y ME1 a partir de la obra lírica de Juan de Mena (1988: 79-81).

¹⁸¹ Tal es la concepción de Conde Solares (2009) a lo largo de todo su estudio acerca del *Cancionero de Herberay*.

gestación y, por tanto, de contextos sociales y literarios que deben conocerse mejor¹⁸². En comparación con el análisis y edición de poetas cancioneriles, totalmente en boga durante estos últimos años, el conocimiento de crítica textual en relación con el modo de compilación de los diferentes cancioneros castellanos supone todavía un terreno sin abonar, y que seguramente depare más de una sorpresa dentro de los estudios relacionados con este campo¹⁸³.

2. CARACTERIZACIÓN FÍSICA DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE HERBERAY*

La particularidad de este cancionero, pese a que se caracteriza por una marcada preferencia por la temática amorosa, es que presenta al sexo femenino con un estilo muy estilizado, donde normalmente predomina la adjetivación referente a valores abstractos. Esta decadencia en el uso de figuras metafóricas para caracterizar a la mujer se encuentra íntimamente ligado a una mayor asiduidad en describir el sentimiento amoroso del poeta, de manera que la elaboración conceptual de tópicos manidos desde la época trovadoresca (el vasallaje entre el amante-esclavo y la dama-*midons*) y la lírica gallego-portuguesa (el amor desventurado como la muerte en vida) define el estilo poético del *Cancionero de Herberay*, donde realmente escasean las descripciones de la mujer. Sin embargo, aunque nuestro objeto de estudio no presenta tanta elaboración ni variedad como en nuestro primer cancionero castellano, sí que son destacables algunos poemas donde hay una cierta preocupación por reflejar las características de la amada, como veremos a continuación.

2.1. No metafóricas

Como cabe esperar, las referencias a la figura femenina mediante construcciones meramente calificativas aparecen continuamente en este cancionero, por lo que se hace necesario su comentario en este trabajo. Sin embargo, no encontramos en esta forma de descripción ningún tipo de evolución sorpresiva con respecto a lo que aparece desde el

¹⁸² En palabras de Beltrán, la técnica refleja el resultado: el libro medieval, a diferencia del actual, nunca se concibió como algo cerrado desde un comienzo, sino que más bien «la reencuadración ha sido el destino de casi la totalidad de los libros antiguos, de ahí su frecuente disgregación en unidades independientes o, al contrario, su agrupamiento en volúmenes misceláneos, más o menos heterogéneos» (1995: 265). De este modo resulta más sencillo comprender la enorme diversidad de autores y, a la vez, la compartición de varios poemas en diferentes cancioneros castellanos, tal y como lo concibe Gómez-Bravo (2004: 70).

¹⁸³ No obstante, existe una monografía reciente acerca de los problemas textuales dentro de la poesía cancioneril, coordinada y editada por Josep Lluís Martos (2011).

Cancionero de Baena, si bien tenemos calificaciones que oscilan entre la perfección sin parangón de la amada y su extremada crueldad para con el amante. En primer lugar, me dispongo a analizar las formas de tratamiento cortés o los apelativos dedicados a la mujer en este cancionero, y uno de los más representativos es la mención de títulos nobiliarios, que se reiteran con asiduidad en las piezas dedicadas.

En uno de los pocos poemas donde aparece en la rúbrica el nombre de Diego de Sevilla, «Pues que Dios en speçial» (ID2149; Aubrun, 1951: 38-39), tenemos «Infanta muy singular» (v. 64) abriendo la última estrofa y para referirse a Leonor de Foix; lo mismo ocurre en el poema de Juan de Dueñas en loores de la misma Leonor (ID2301; Aubrun, 1951: 187), solo que en este caso su noble abolengo inicia la composición: «Condessa de gran condado»¹⁸⁴. En ambos poemas se incide en las cualidades de la mujer noble a partir de calificaciones relacionadas con su posición aventajada: mientras que a lo largo del poema de Diego de Sevilla aparecen los títulos *infanta* y *condesa* acompañados de virtudes determinadas que resaltan su perfección física y moral («Infanta muy exçellente», v. 23; «condessa de castedat», v. 27; «muy magnifica Infanta», v. 32; y «discreta Infanta señora», v. 41), Dueñas apuesta por amplificar la nobleza de Leonor desde el comienzo con el objetivo de situarla dentro del elenco de mujeres virtuosas:

Condessa de gran condado
e muy exçelente infanta,
fija de rey enxalçado
cuyo trihunpho y estado
a los biuientes espanta
y enamora en mucho grado

(Aubrun, 1951: 187; vv. 1-6)

De este modo, el poderío material de la mujer se reitera en esta composición, con apelativos similares a los utilizados por Diego de Sevilla como «ilustre Señora infante» (v. 14), pero también con construcciones metonímicas y pares de versos paralelísticos que reflejan tal nobleza: «corona de los prudentes / reyna de la gentileza» (vv. 31-32). Como es natural, esta práctica de alabar la condición noble de la dama ya se encuentra

¹⁸⁴ Este poema de loores es atribuido a Hugo de Urríes por Conde Solares (2009: 93).

en el *Cancionero de Baena*, mediante el uso de adjetivos como *alta* o *noble*¹⁸⁵; Fernán Pérez de Guzmán, en «La que es flor e prez d'España» (ID1691; Dutton y González Cuenca, 1993: 427), utiliza la misma metonimia de Diego de Sevilla para caracterizar a su mujer Leonor de los Paños, solo que, en este caso, se refiere a su aspecto externo sin parangón: «corona de las hermosas» (v. 2).

En última instancia, resulta frecuente la repetición constante de adjetivos restringidos a relaciones nobiliarias, siendo *real* el más representativo. Así, en el poema de Diego de Sevilla este adjetivo resulta muy productivo, ya que además de aparecer como complemento nominal en construcciones del tipo «magnificencia real» (v. 3) o «vuestra real persona» (v. 11), aparece también como adjetivo relacional para enfatizar el tratamiento cortés en fórmulas ya asentadas, como «vuestra real señoría» (v. 38). En Dueñas, en cambio, la dama es completamente noble o «toda real» (v. 11), pues no solamente hace mención a su posición estamental nobiliaria, suficientemente destacada en los primeros versos, sino también a su carácter virtuoso, tal y como reza el verso siguiente y continúan las estrofas sucesivas. Otros apelativos más comunes que aparecen en el *Cancionero de Herberay* son las construcciones *mi bien*¹⁸⁶, *vida mía*¹⁸⁷, *tu señoría*¹⁸⁸, *tu merced*¹⁸⁹, *linda señora*¹⁹⁰ y *señora mía*¹⁹¹, que sirven todos para

¹⁸⁵ Recuérdese solamente la composición de Ruy Páez de Ribera, «Noble flor sin igualeza» (ID1427; Dutton y González Cuenca, 1993: 526-528), quien califica a la reina doña Catalina pomposamente como «señora de grant alteza» (v. 5).

¹⁸⁶ En Anónimo, pero atribuida a Diego de Sevilla por Conde Solares (2009: 27), «Mi bien, si por agora» (ID2158; Aubrun, 1951: 42 y 89 —aparece repetido dos veces en LB2—): vv. 1 y 7; Juan de Mena, «Ya no suffre mi cuydado» (ID0010; Aubrun, 1951: 104-106): v. 82; Lope de Estúñiga, «Un dolor que de las brenyas» (ID0354; Aubrun, 1951: 127-128): v. 53; y García de Padilla, «A vos la que me feristes» (ID2300; Aubrun, 1951: 184): v. 11; entre otros. El poeta García de Padilla, del que conservamos únicamente dos composiciones, ha sido editado en un artículo algo insulso de Campos Souto (1998).

¹⁸⁷ En Lope de Estúñiga, «Un dolor que de las brenyas» (ID0354; Aubrun, 1951: 127-128): v. 57; entre otros.

¹⁸⁸ En una composición anónima en LB2, pero atribuida a Francisco Bocanegra en el *Cancionero de Palacio* (Álvarez Pellitero, 1993: 11), «Pues tanto tuyo fiziste» (ID2290; Aubrun, 1951: 178): v. 8. No obstante, hay que señalar que Aubrun altera el posesivo convirtiéndolo en uno de tercera persona, cuando no existen razones filológicas para el caso, pues en el siglo XV el tuteo es una forma de cortesía reconocida. Este poema aparece tanto en ME1 (Ciceri, 1995: 226-227) como en SA7 (Álvarez Pellitero, 1993: 11-12).

¹⁸⁹ En los *Siete Gozos de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (ID0192; Aubrun, 1951: 123-126): v. 86. Esta parodia sacroprofana se extendió a múltiples antologías poéticas, entre ellas ME1 (Ciceri, 1995: 118-126) y SA7 (Álvarez Pellitero, 1993: 371-380).

¹⁹⁰ En García de Padilla, «Antes que la mano mía» (ID0400; Aubrun, 1951: 181): v. 13. Esta composición está presente también en ME1 (Ciceri, 1995: 233-234) y en el *Cancionero de San Román* (MH1-144).

¹⁹¹ En Juan de Mazuela, «Si como quiero querido» (ID0449; Aubrun, 1951: 175): v. 2. También aparece en ME1 (Ciceri, 1995: 219) y en MH1 (nº 182).

designar a la mujer amada. Igual que en nuestro primer cancionero castellano, mientras que el apelativo *señora* remite a la relación de vasallaje típica de la lírica trovadoresca, los demás casos, sobre todo *vida mía* y *mi bien*, demuestran una aparente cercanía con respecto a la dama o, al menos, eliminan ese significado vasallático del amor. En última instancia, el apelativo puede ir acompañado de adjetivos que denoten la singularidad de la dama, tal y como ocurre con «linda señora», la única fórmula que destaca la belleza de manera explícita.

Después de las fórmulas de tratamiento y de los apelativos dedicados a la mujer, es importante destacar, tanto los adjetivos usados para su descripción, como la utilización de los nombres abstractos para resaltar sus cualidades. En ambas categorías gramaticales nos viene expresamente reflejadas la visión, típicamente cancioneril, de la dama, en tanto que ser física y moralmente intachable que, en muchas composiciones, se muestra reacia a los requiebros amorosos del poeta. Por tanto, las referencias descriptivas no metafóricas de la mujer irán encaminadas a dignificarla como obra maestra de Dios o como ser absolutamente perfecto, pero también sirven como reproches dedicados al carácter indiferente de la amada, que en muchas ocasiones adquiere tintes de crueldad.

Sin embargo, se hace evidente el gusto conceptista de LB2, pues prima el acto de tejer y destejer el sentimiento amoroso del amante, dejándose de lado la importancia estética de la mujer a quien se dirige. Por ejemplo, entre los poetas canónicos de cancionero, Macías tiene una composición, «Pobré de buscar mesura» (ID1437; Aubrun, 1951: 158-159), donde se preocupa por reflejar la tristeza de amor del galán. Solamente hay una referencia a la belleza de la mujer en un verso, y para justificar las desdichas del amante: «Meus ollos tal fermosura / fueron por ver que parece / meu coraçón con tristura» (v. 10-12).

Aun con todo, y pese a la escasa atención mostrada por los poetas cancioneriles respecto a prefijar la figura de la dama, resulta significativo estudiarla porque sus rasgos evidencian el estricto código del amor cortés. Con respecto a la belleza física de la mujer, en este cancionero es resaltada mediante adjetivos que refieren de manera general y abstracta, aunque con normalidad suelen convertirse en superlativos, ya que la dama elogiada debe ser mejor que todas las demás. Así, una composición anónima atribuida a Diego de Sevilla (Conde Solares, 2009: 27), «Tanto vos miro sin par»

(ID2153; Aubrun, 1951: 40) hace constar que su amada es «fermosa en extremo grado» (v. 2), y Juan de Mena, en «Ya mi bien vos remediat» (ID2199; Aubrun, 1951: 82), resalta que «Dios vos fizo fermosa / entre las otras sin cuento» (vv. 6-7). Otras referencias similares a la perfección divina de la mujer las encontramos en la pieza anónima «Vuestro muy garrido asseo» (ID2160; Aubrun, 1951: 43), donde la hermosura de la mujer la hace ser «sobre todas muy electa» (v. 9) por tratarse de una creación perfecta de Dios¹⁹²; y en un poema de atribución dudosa, «Señor Dios pues me causaste» (ID2259; Aubrun, 1951: 156), pues nos presenta a la mujer como «amiga tan graciosa / generosa mas fermosa / de quantas, Señor, criaste» (vv. 8-10)¹⁹³.

Debido seguramente al deseo, cada vez más acusado, de una mayor intensificación en el hecho poético, los tripletes de adjetivos son frecuentes en el *Cancionero de Herberay* para definir la belleza de la amada, comúnmente bajo la fórmula simétrica *Adjetivo + Nombre + Adjetivo*, que gusta como primer verso para introducir una composición de temática amorosa, y otro adjetivo colgando en el verso siguiente. Presentan este caso los poemas «Discreta dama graciosa» (ID2224; Aubrun, 1951: 93), de autoría desconocida, que continúa con el desarrollo del tópico de la obra maestra de Dios: «tan fermosa os fizo dios / que de beldat invidiosa / no pueden decir por vos» (vv. 2-4); y «Gentil dama generosa» (ID2195; Aubrun, 1951: 79-81), también desconocido pero atribuido a Hugo de Urríes (Conde Solares, 2009: 75), aunque el tercer adjetivo se encuentra rezagado en el verso cuarto: «por ser vos tanto graciosa». Por otra parte, y con una ligera traslocación en el orden de la fórmula, tenemos el poema laudatorio, y por ello, mucho más formal, de Juan de Valladolid a María de Foix, «Exçelente gentil dama» (ID2303; Aubrun, 1951: 188), que prefiere cortar la enumeración adjetival con la generalización que sigue al primer verso, «digna de grandes loores».

Queda claro, desde una primera aproximación, que las cualidades de la mujer suelen representarse bajo los adjetivos *hermosa* y *graciosa*, adjetivos todos ellos

¹⁹²Conde Solares intuye que puede tratarse de una obra compuesta por Hugo de Urríes, debido al uso del vocablo *garrido* como étimo popular, generalizado por este poeta, sin poder aportar ningún tipo de dato fiable al respecto (2009: 89).

¹⁹³Mientras que LB2 y ME1 indican que como autor del poema a Suero de Ribera, SA7 atribuye la composición al condestable Álvaro de Luna. Como hemos dicho anteriormente que los testimonios que conforman el *Cancionero de Herberay* y el de *Módena* provienen de un mismo arquetipo, ambos cuentan como uno solo ante SA7, por lo que no se puede decidir esta contienda por cuantificación (Álvarez Pellitero, 1993: 195).

presentes desde el *Cancionero de Baena*; pero también *gentil* y *discreta*, de forma que la perfección física suele equipararse a la moral en muchos casos de nuestro cancionero. Por ejemplo, el poema escrito por Mosén Navarro, «Señora, quien me departe» (ID2265; Aubrun, 1951: 161), donde importa la circunstancia de la partida del amante, solamente se destaca de la dama «la vuestra fermosura» (v. 2) y «vuestra bondat sin arte» (v. 8). El mismo esquema sigue la pieza anónima dedicada, «Si iamás veays dolor» (ID2163; Aubrun, 1951: 43-44), pues describe a la dama mediante la reiteración de sustantivos abstractos rimados por el sufijo italiano *-eza*, como «belleza» (v.2), «gentileza» (vv. 3, 11 y 19), «nobleza» (v. 10) y «lindeza» (v. 18), aunque también encontremos nombres formados por otros sufijos menos productivos, como ocurre con «graciosidat» (v. 16)¹⁹⁴. En fin, los nombres *nobleza* y *gentileza* son los únicos de todos ellos que no pertenece al mismo campo semántico de lo estético, precisamente porque resalta su gran moralidad frente a todas las damas existentes.

Realmente, no es la única composición que aprovecha el sufijo *-eza* para crear sustantivos abstractos que rimen entre ellos, ya que la canción anónima «Quien gasta su vida» (ID2282; Aubrun, 1951: 176-177) también presenta este recurso¹⁹⁵. Sin embargo, se diferencia del ejemplo anterior en que no constituye una pieza laudatoria, por lo que la caracterización de la dama está sometida a disparidades que superan el artificio en cadena de perfecciones físicas y morales. Efectivamente, la conformación de nombres como «belleza» (v. 3) y «nobleza» (v. 5) para prefigurar a la dama se equiparan a la «tristeza» del amante (v. 7), pues debe usar de su «destreza» (v. 8) para no sentirse morir ante la indiferencia de la mujer, totalmente desdeñosa con el galán. De este modo, surge como colofón de la pieza esta otra cara de la dama: «mas d'una firmeza / vos he de seguir / [por] que priue crueza» (vv. 16-18). En fin, frente a la mera alabanza de la mujer, tenemos otro tópico cancioneril que se remonta a la época trovadoresca, donde su extrema belleza se corresponde con su infinita crueldad; sin embargo, mientras que este tópico no era corriente que se manifestase con adjetivos calificativos referidos a la

¹⁹⁴ Este poema, en cuya rúbrica reza «Otra por la eccellente Señora Infante» (Aubrun, 1951: 43), es atribuible a Diego de Sevilla, según la opinión de Conde Solares, «aunque los indicios apuntados no lleguen a alcanzar el grado de evidencia» (2009: 27). Moreno, Severin y Maguire lo consideran anónima (2007).

¹⁹⁵ De hecho, el sufijo *-eza* como formador de sustantivos abstractos era ya productivo desde tiempos de Villasandino. Puigvert Ocal define el uso que le daba este poeta, que era para significar «propiedades físicas, cualidades morales, virtudes, vicios...» (1985 :103).

dama en el *Cancionero de Baena*, en *Herberay* tenemos constancia de esta práctica, aunque entre un número reducido de poetas.

En este sentido, destaca el grupo de poetas catalanes, con Pedro Torroella y Pedro de Santa Fe como adalides insustituibles¹⁹⁶. El primero de ellos demuestra esta visión en su poema «Ved que me veedes bivir» (ID2233; Aubrun, 1951: 101), ya que presenta la causa de su profundo pesar en los últimos tres versos con una connotación claramente negativa: «amador que bien amó / la señora más cruel / qu'entre mugeres naçió» (vv. 8-10)¹⁹⁷. Por otra parte, Santa Fe desarrolla el tópico de *la belle dame sans merci* sirviéndose de referencias no metafóricas en al menos tres poemas presentes en el *Cancionero de Herberay*; pero, entre todos ellos, destaca «Partiré mas quedaré» (ID2241; Aubrun, 1951: 145), con esta última estrofa que justifica la maldad de su enamorada:

No mostrando que me niega,
muestra que de mí se farta,
su gran onestat m'aparta
e la voluntat m'allega;
el su donayre me ciega
e quanto más se desuía
oluidar no consentría
allí donde m'oluide.

(Aubrun, 1951: 145; vv. 21-28)

Los otros dos poemas de Santa Fe redundan en esta visión bipolar de la mujer, pues mientras que en «Si no vienes con amor» (ID2246; Aubrun, 1951: 147) el poeta suplica a la amada que no muestre rigor ni le declare la guerra de ningún modo, en «A

¹⁹⁶ Para Pere Torroellas, sigue valiendo la edición de Bach y Rita (1930), aunque presenta errores importantes con los homónimos a la hora de establecer su biografía, y se muestra dubitativo al tratar las influencias de su poesía. Por otra parte, una edición actualizada de su poesía castellana y catalana la ofrece la tesis doctoral de Rodríguez Risquete (2003). Para Santa Fe, me guió por las publicaciones de Tato García (1999a, 1999b y 2005b).

¹⁹⁷ Hay otra canción anónima que aparece entre los poemas de Torroellas, «A la ventura que os viesse» (ID2298), y que destaca la belleza perjudicial de la dama para el galán mediante un efectivo encabalgamiento: «Que por ver vuestra beldat / peligrosa para mí / yo perdí mi libertat...» (vv. 5-7; Aubrun, 1951: 181).

qualquiere parte que vaya» (ID2251; Aubrun, 1951: 152), se nos presenta la dama como el adjetivo *adversario* (v. 3)¹⁹⁸. En fin, otro poeta vinculado a la corte aragonesa, Lope de Estúñiga, concibe a la mujer como ladrona de la felicidad de su enamorado en su poema «O cabo de mis dolores» (ID0035; Aubrun, 1951: 121-122), pieza muy difundida en las obras de cancionero, y presente también en el *Cancionero general* de 1511: «ya pues que dirás, Señora, / contra quien / eres çierto robadora / de su bien» (vv. 13-16)¹⁹⁹.

No faltan, por otra parte, poemas de circunstancias donde se muestre la actitud airada de la dama. Es el caso de la composición de Juan de Mazuela, «Una carta m'escriviste» (ID2299; Aubrun, 1951: 183-184), que se dispone a trovar porque su dama, «en son mucho enoiada» (v. 2), le escribió una carta acusándole de su falta de fidelidad. El poeta, tras emularse con los santos mártires al ofrecerse a ser quemado por un hierro candente, asegura a la dama que «antes mi muerte yo vea / que te fiziesse un pesar» (vv. 23-24). Aunque las imágenes hagiográficas y las hipérboles sean un rasgo común de la lírica amorosa de cancionero, el hecho de que sea la amada la que escriba una carta al poeta, y no al revés, resulta mucho más llamativo, pues existen contados casos donde se da este tipo de circunstancia²⁰⁰.

En definitiva, los casos de descripciones no metafóricas de la mujer en nuestro cancionero no revelan novedades con respecto a la temática restringida y hermética del amor cortés, pues cuando no aparece la dama idealizada al extremo la tenemos como un agente enajenador del galán y completamente perjudicial. Se trata de casos contados de un cancionero de tradición navarra que se caracteriza por un gusto en reflejar los vaivenes del sentimiento amoroso del amante masculino.

¹⁹⁸ Ambos poemas de Santa Fe vienen incluidos en los cancioneros ME1 y SA7. Para ID2246, vid. Ciceri (1995: 170-171) y Álvarez Pellitero (1993: 366-367) respectivamente; y para ID2251, Ciceri (1995: 181-182) y Álvarez Pellitero (1993: 284-286).

¹⁹⁹ Para ver el testimonio que del poema deja ME1, vid. Ciceri (1995: 113-116).

²⁰⁰ Solamente hay un poema de Juan de Dueñas, «Vi senyora una carta» (ID2606), que aparece únicamente en el *Cancionero de Palacio* (Álvarez Pellitero, 1993: 224-225), donde la carta no pertenece al poeta; pero la circunstancia es radicalmente distinta, pues él encuentra la carta de otro galán. Por otra parte, las composiciones que surgen en contestación a una carta de la amada se encuentran en el *Cancionero general* de 1511: el poema de Gevara, «Con mano mal piadosa» (ID6170), trata una situación similar, ya que también trata de demostrar sus virtudes como amante, rechazadas por la dama.

2.1. Metafóricas

2.1.1. Vegetales

Este tipo de imagen se encuentra totalmente en desuso en este cancionero castellano. Sin embargo, hay un poema desconocido, pero atribuido a Hugo de Urríes por Conde Solares (2009: 93), donde se utiliza la imagería floral para ejemplificar el comportamiento de la mujer, y este es «Gentil dama generosa» (ID2195; Aubrun, 1951: 79-81). Esta pieza fue escrita para responder una cuestión planteada por la dama y que tienen que ver con la casuística amorosa; aunque este hecho no le es revelado al lector, sí que nos podemos imaginar de qué trataban sus cavilaciones, pues el poeta decide dividir el acertijo en dos preguntas que versan de la siguiente manera: «Señora, vuestro concepto / segunt lo que proposastes / en dos preguntas consiste / [...] / con que se gana l'onor / e quien es el que mas ama / de quantos pueden amar» (vv. 37-39 y 46-48). El poeta, mediante una mezcolanza de términos filosóficos propios de la escolástica y de refranes populares, trata de responder dichas cuestiones, pero también a partir de ejemplos metafóricos que pretenden ilustrar las enseñanzas del poeta.

En fin, de entre todas las imágenes utilizadas para el caso, el concepto del *fruto* como algo de valor, referente a la pureza o a la virginidad de la mujer se hace patente en dos ocasiones. En el primer caso, la metáfora del fruto sirve para resaltar la honestidad frente a todas las cualidades físicas que perecen en la realidad mundana cuando esta se acaba: «riqueza e aparato / sin la qual la que floreçe / el fruto se le faz vano / e lo caro va barato» (vv. 81-84). En el segundo, el fruto se convierte en *fruta*, designando una concepción negativa acerca de la mujer procaz en amores que debe la dama evitar: «fruta son las desonestas / de todos los sensuales / cobdiçiosos e peruersos» (vv. 176-178)²⁰¹. Las referencias metafóricas al mundo vegetal sirven, pues, para ejemplificar el recto comportamiento de la mujer, y no para describirlas o loarlas por su belleza sin par, como podíamos rastrear fácilmente en el *Cancionero de Baena*.

²⁰¹ El término *fruta* es frecuente en composiciones burlescas para resaltar la lujuria sin freno de la mujer desde el *Cancionero de Baena*. Téngase en cuenta estos versos obscenos de Fray Diego de Valencia, en el poema «Teresa, pues tienes fama» (ID1624; Dutton y González Cuenca, 1993: 340-341), vv. 6-9: «escuderos e rapazes / te fallan muy dissoluta / ca non han por nueva fruta / de te provar a las vezes».

2.2.2. Astrales y lumínicas

Aunque la concepción de la luz es fundamental en la estética medieval, igualmente decaen las metáforas de estas características en el *Cancionero de Herberay*. No obstante, en algunos casos deja entreverse el rasgo lumínico en la mujer, pese a que se formule a partir de adjetivos. En el caso del poema de Lope de Estúñiga, «Un dolor que de las brenyas» (ID0354; Aubrun, 1951: 127-128), en el que la presencia de la amada se intensifica con el calificativo *clara*, prefigurando un ente luminoso y, por ello, divino: «tal que tu clara vista / me trae fuera de seso» (vv. 17-18). Tal y como ocurre con las metáforas florales en este cancionero, las referidas a las estrellas o a cualquier tipo de luminosidad se simplifican en un adjetivo o en un concepto que contenga un significado que va más allá del meramente estético u ornamental. De hecho, en este cancionero solamente hay un poema donde esta forma de metáfora resulta especialmente productiva, y se encuentra en otra dimensión con respecto al círculo literario de la corte de Navarra: se trata del poema «Guay d'aquel hombre que mira» (ID0006; Aubrun, 1951: 101-103), de Juan de Mena²⁰².

Primeramente, la dama se compara con la estrella del Norte, pues en belleza supera a las demás estrellas: «como es norte firmeza / sobre todas las strellas / assí vuestra gentileza / es norte de gran belleza / sobre quantas nasçen bellas» (vv.26-30). Después, la refulgencia de su hermosura es comparada con la luna entre las estrellas (vv. 61-62), y resaltada mediante calificativos del tipo «clara presencia» (v. 71), para finalizar con la designación del mote «luz de las fermosas» en la antepenúltima estrofa (v. 106). Si bien la última referencia luminosa se encuentra lexicalizada como una perífrasis desde el *Cancionero de Baena*, la metáfora de la estrella polar como superior a las demás estrellas nos remite de nuevo al gusto *stilnovista* por las mujeres que son ángeles o luceros del alba, en un intento por divinizar la cuestión amorosa²⁰³. Según

²⁰² Sobre Juan de Mena, resulta fundamental la tesis de Lida de Malkiel [1950], quien lo considera como poeta *prerrenacentista*: «Mena no llega a labrar una belleza como la de Juan Ruiz en el siglo que precede ni la de Garcilaso en el que sigue, porque es el artista representativo de una hora dual de fecundo conflicto y agitada transición: el Prerrenacimiento español» (1984: 549). En la misma órbita de Lida de Malkiel, que concibe a este poeta como intelectualista, se sitúa De Nigris y su edición crítica de la poesía menor de Mena (1988), muy concienzuda en parámetros de crítica textual.

²⁰³ En el *Cancionero de Baena*, la expresión perifrástica *flor y luz de* para resaltar la condición sin parangón de cualquier entidad se encuentra en Villasandino, «Florescan estas figueras» (ID1311; Dutton

Casaldüero, «la comparación con astros y con flores y la mención de dechados mitológicos, abundante en la literatura medieval, es frecuente entre los italianos» (1987: 128); sin embargo, este gusto italianizante no está generalizado en todo el *Cancionero de Herberay*, sino que se muestra solamente a partir de Mena, testigo de una época anterior a 1460 donde eran frecuentes este tipo de metáforas²⁰⁴.

2.2.3. Otras

En el *Cancionero de Herberay* hay un número significativo de metáforas que, no perteneciendo a las categorías reseñadas anteriormente, merecen una atención en este estudio. Sobre todo, porque gran parte de ellas surgen a partir de un gusto, representativo de este cancionero y de los posteriores al de *Baena*, por eludir la estética meramente ornamental de la mujer en pos de resaltar una visión moralizante mediante imágenes diversas. En otras palabras, la fijación objetiva en el cuerpo femenino se ve frustrada por una tendencia a atribuirle características provenientes de la psicología del amante, por lo que la mujer se convierte en la representación encarnada de la subjetividad del poeta.

Primeramente, las metáforas animales aparecen en dos composiciones separadas en el tiempo. En el poema de Mena, «Guay d'aquel hombre que mira» (ID0006; Aubrun, 1951: 101-103), hay dos imágenes animales que rememoran la mitología clásica, si bien son dos figuras con una tradición en la lírica cancioneril. Por un lado, tenemos en la sexta estrofa el motivo del canto de las sirenas trasladado a la actitud engañadora de la mujer, pues el hombre que se deja arrastrar por sus encantos acaba mal parado y deseando la muerte: «Solamente con cantar / diz qu'enganya la serena / mas yo no puedo pensar / qual manera d'enganyar / a vos no vos venga buena...» (vv. 51-55)²⁰⁵. Posteriormente, en la siguiente estrofa se utiliza la singularidad del ave fénix para

y González Cuenca, 1993: 196), v. 9: «flor e luz de las grangeras»; y el mismo, «Muy poderoso varón» (ID1349; Dutton y González Cuenca, 1993: 237-239), v. 5: «flor e luz de los castellanos».

²⁰⁴ Aunque las metáforas lumínicas del poema rememoran claramente una moda anterior que caracteriza a nuestro cancionero, puede justificarse este hecho mediante razones pertenecientes a la crítica textual. Para un estudio textual del poema de Mena, vid. De Nigris (1988: 199-203).

²⁰⁵ El carácter maligno de las sirenas, que aparece por primera vez en la *Odisea*, se extiende como alegoría de las tentaciones que el hombre debe soportar en su peregrinar por la tierra, de influencia estoica (José Luis Calvo, 2006¹⁷: 221, n. 190). Este personaje mitológico no tardó en ser referente en los bestiarios de amor como animal altamente peligroso; en el de Fournival, la sirena mata al hombre después de dormirlo con su canto, por lo que se advierte de la necesidad de no caer en sus redes: «Me parece que la Sirena[sic] es culpable al matar a traición, pero también el hombre comete una falta al fiarse de ella» (Ramón Alba, 1980: 36).

resaltar la perfección y la nobleza sin parangón de la dama elogiada: «qual el fenix fizo Dios / en el mundo sola un ave / assi quiso entre nos / sola tal fuessedes vos / de fermosura la llave» (vv. 66-70). El fénix, «avis unica» y símbolo de la resurrección en la tradición cristiana, es el ave que renace de sus propias cenizas, pero su identificación con el sexo femenino llama la atención; posiblemente, el uso de este animal para la casuística amorosa venga por una influencia directa del soneto CLXXXV de Petrarca, donde este ave se identifica con Laura: «Questa fenice de l'aurata piuma / al suo bel collo, candido, gentile / forma senz'arte un sì caro monile / ch'ogni cor addolcisce e'l mio consuma» (*Apud* Manero Sorolla, 1990: 303)²⁰⁶.

Sin embargo, parece que la metáfora de la mujer como morada de atributos moralmente elogiables es más productiva en el *Cancionero de Herberay*, sobre todo si recordamos que esta imagen ya se encuentra completamente aclimatada en el *Cancionero de Palacio*. Igualmente que SA7, en este cancionero aparece en unos cuantos poemas, aunque resulta fundamental en «Vos soys la morada» (ID2151; Aubrun, 1951: 39), atribuida a Diego de Sevilla²⁰⁷. Este poema hexasilábico presenta el valor metafórico de la casa en los primeros cuatro versos, con estructura *abab*, que luego desarrolla el cuerpo de la canción, que recurre a la amplificación de los loores dedicados a un miembro de la nobleza navarra: «Vos soys la morada / infanta exçellente / donde es aposentada / la virtud çiertamente» (vv. 1-4). Desde luego, este tipo de metáfora debió de resultar fecunda entre los poetas del círculo literario de la corte navarra, debido a que nos la encontramos con variantes dentro de este cancionero, desde el apelativo genérico de *casa* en otro poema de Diego de Sevilla, «Pues que Dios en

²⁰⁶ Siguiendo con los animales comparados con la mujer, se encuentra el *Maldezir de mugeres* de Pere Torroellas, «Quien bien amando persigue» (ID0043; Aubrun, 1951: 182-183), que para Risquete supone un ejemplo de originalidad al transformar el *maldit* contra las mujeres en la alabanza a aquella que las supera en las dos últimas estrofas (2003: 382). No obstante, las imágenes animalísticas de este poema responden a una recreación consciente en el vituperio de la mujer, por lo que no podemos incluirlas en nuestro trabajo, dedicado exclusivamente a las composiciones amorosas y, en consecuencia, a la alabanza de la mujer: «de natura de lobs son / çiertamente en descoger / d'anguilas en retener / en contratar d'erizón» (vv. 19-22). Para un estudio exhaustivo de las fuentes de los tres animales mentados por Torroellas, véase Salvador Miguel (1985), quien resume las características de estos animales del siguiente modo: «En definitiva, 'las mujeres de natura de lobs son / ciertamente en escoger' porque prefieren al hombre más feo y despreciable; se parecen a la anguila por emplear todos los medios a su alcance para retenerlo; y, como el erizo, se sirven de su ingenio y talento para hacerle frente» (1985: 223).

²⁰⁷ Para Conde Solares no ofrece ningún tipo de dudas, ya que se basa en la métrica para establecer la autoría (2009: 23). Moreno, Severin y Maguire también atribuyen esta pieza a Diego de Sevilla bajo un signo interrogativo (2007).

speçial» (ID2149; Aubrun, 1951: 38-39), hasta el de *palacio*, más majestuoso, en el de Lope de Estúñiga, «O cabo de mis dolores» (ID0035; Aubrun, 1951: 121-122)²⁰⁸.

En última instancia, Juan de Villalpando utiliza, en «Donzella discreta en quien la virtut» (ID2274; Aubrun, 1951: 165), una versión de esta figura en los primeros versos, mediante una apelación a los vicios humanos que deben ser enterrados; así, el poeta afirma, acerca de la mujer, que «vos la teneys y soys atahut / de males e viçios sin darles possada» (vv. 7-8). Para finalizar, Villalpando se considera un fiel esclavo y ajeno de voluntad ante la actitud cambiante de la amada, que para él encarna los papeles del freno y las espuelas: «pues que lo diga no pienso qu'es bueno / que tanto vos temo do quiera que vo / que iunta me soys spuelas y freno» (vv. 12-14).

Con respecto a los roles de la mujer, lo normal es que sea divinizada hasta el extremo de ser considerada un dios; no obstante, también puede caracterizar valores negativos para el amante²⁰⁹. En esta vertiente, Pere Torroellas se muestra especialmente resuelto, porque en el poema «Tú de merçed desterrada» (ID1886; Aubrun, 1951: 98-100), concibe a la mujer como un ser desdeñoso que cumple las funciones de una madrastra²¹⁰, mientras que esta se equipara con la muerte en «Si por ventura os miré» (ID2296; Aubrun, 1951: 180): «Es verdat que pareçey / mas digo la muerte / una que vos conoçey / e las penas me reparte / que vos nunca me dareys» (vv. 11-14). Sin embargo, los versos que nos presentan a la muerte como la amada, aunque pueda parecer acorde con el entramado y hermético código del amor cortés, deben ponerse bajo tela de juicio, ya que el verso duodécimo parece una *lectio faciliior* del testimonio que conserva deturpado ME1²¹¹.

²⁰⁸ Respectivamente, hago mención de los siguientes versos: «Porque damas speçiales / tomen de vos doctrina / Infanta muy exçellente / casa fuerte de bondat / thesoro del bien viuiente...» (vv. 21-25) y «Mas no te pese saber / que honestidat / te faze palacio ser / de castedat» (vv. 89-92).

²⁰⁹ Un ejemplo de divinización de la mujer en este sentido lo encontramos en un poema de Pere Torroellas, «Aqueste tuyo más triste» (ID1885; Aubrun, 1951: 96), donde es considerada como *Dios segundo*: «Y como te conociera / más singular en el mundo / assí de nueva manera / con amor qual nunca fuera / te fize mi dios segundo» (vv. 31-35).

²¹⁰ «A, dona sin piedat / madrastra de mis desseos / mira que casos tan feos / comete tu crueldat» (vv. 55-58). La amada, que recuerda a *dame sans merci* de Chartier, se contrapone a la figura de la madre, mujer piadosa que da a luz a su hijo sin pensar en todas las pesares que va a sobrellevar de mayor: «O mal dicha aquella hora / de mi nacimiento triste / madre que al mundo me diste / tu fijo perdido llora...» (vv. 37-40).

²¹¹ En ME1, el verso duodécimo donde aparece la muerte se encuentra deturpado, de forma que lee «mas de ogon la menor parte». Ciceri afirma que, aunque la lección del *Cancionero de Módena* carezca de sentido, no es muy satisfactoria la variante de LB2 (1995: 53); aun con todo, le daremos validez en nuestro estudio como variante de la lección original no conservada.

En definitiva, las metáforas presentes en este epígrafe son variadas pero responden a un mismo patrón que no parecía destacar en el *Cancionero de Baena*: el de dotar a la imaginaria femenina del sentimiento amoroso masculino, además de resaltar sus cualidades morales con más ímpetu que las físicas. Los ejemplos animales aportados por Juan de Mena y por Pere Torroellas, o las ingeniosas imágenes de Santa Fe, deben considerarse como elementos aislados al caldo de cultivo que debió configurar la mayor parte del *Cancionero de Herberay*, caracterizado por contener piezas amorosas pero cargadas de abstracciones y de elementos morales que pretenden ensalzar a la mujer, alejándose de la artificiosidad en el ornato y así, de las metáforas típicas de finales del trescientos y que encontramos en nuestro primer cancionero castellano.

3. CARACTERIZACIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

3.1. No metafóricas

Exactamente igual que las formas no metafóricas predominan en la caracterización general de la mujer, es más frecuente la atribución calificativa mediante adjetivos de sus partes del cuerpo, si bien solamente son descritos el gesto y los ojos de la amada con una mayor asiduidad. Debido a la propia concepción de este cancionero, la fijación por estos dos elementos en particular resulta perfectamente corriente. Debemos tener en cuenta, en primer lugar, las aspiraciones neoplatónicas que posee, y la importancia de los ojos como órgano iniciador de los deseos amorosos; por tanto, no es de extrañar que los ojos desempeñen un atributo fundamental de descripción, no solamente en la poesía cancioneril sino también en la lírica amorosa medieval, desde sus orígenes provenzales.

Sin embargo, no se ignora el elemento del pelo en el poema en loor compuesto por Diego de Sevilla, «Pues que Dios en speçial» (ID2149; Aubrun, 1951: 38-39), donde el aspecto físico de la infanta Leonor queda resaltado por su cara y su cabello recortado: «Loase vuestra medida / y la cara y los bellos / fuente soes de fermosura / cercenados los cabellos» (vv. 46-49). La belleza de la mujer relacionada con el cabello corto puede comprobarse con la descripción de la aparición femenina en *Razón de amor*²¹²; en todo caso, la fuerte carga erótica que contienen los cabellos femeninos suele

²¹² «E quis cantar de fin amor mas ui uenir una doncela / pues naçí non ui tan bella / blaca era e bermeia cabellos cortos sobr'ell oreia» (London, 1965: 35; vv. 29-31). Enzo Fanchini considera que la presencia del cabello corto forma parte del ideal de belleza hispánico, y este aspecto suele combinarse con la visibilidad de las orejas de la dama: «las orejas de la doncella, que pueden verse gracias a los 'cabellos

deberse a una larga melena (Masera, 1998: 162), por lo que el corte de pelo puede referir a una moda cortesana que paliaría en cierta medida esa concepción sexual.

También tenemos el caso en el que se alaban las partes de la mujer sin especificar de cuáles se tratan. Esto ocurre en la pieza anónima «Mi bien si por agora» (ID2158; Aubrun, 1951: 42 y 89), que pretende resaltar la perfecta belleza de la dama mediante el elogio imposible: «A quantas partes oteo / tantas gracias en ti son / que mi bien siempre te veo / delante mi coraçón» (vv. 5-8). Por otro lado, el rostro de la dama puede eludirse pero solamente combinado con su apariencia física: es el caso que presenta una canción anónima, «De mis males y querellas» (ID2227; Aubrun, 1951: 95), que no destaca de entre todas las composiciones de este cancionero por su originalidad precisamente²¹³. En el poema «Ya no suffre mi cuydado» (ID0010; Aubrun, 1951: 104-106) de Juan de Mena, el rostro y su color informan del aspecto agraciado de la joven, sin especificar de qué color se trata (o blanco o sonrosado): «que vuestro rostro e color / es beldat quassi conquista» (vv. 149-150).

Especialmente frecuente es la enumeración de adjetivos que califican el rostro de la amada en el *Cancionero de Herberay*, aunque tales pertenecen a la misma esfera que los que se encuentran en el *Cancionero de Baena y Palacio*. Aunque no faltan las atribuciones normales y poco sustanciales que pretenden ensalzar la belleza de la dama, como «cara fermosa»²¹⁴ o «gesto gracioso»²¹⁵, esta suele expresar sus sentimientos de repulsión o indiferencia mediante su rostro. Ocurre, por ejemplo, en el poema de Juan de Dueñas, «Bien assí como deffiendes» (ID0489; Aubrun, 1951: 154). En él, el poeta se siente rechazado porque «sin que fables en tu gesto / muestras que deuo callar / lo que es a ti sin dudar / por mis obras manifiesto» (vv. 5-8). Finalmente, ante la frialdad de la dama, el amador le ruega un «gesto piadoso» para que pueda marcharse feliz (v. 15), aunque en este caso se alude al aspecto de la dama en vez de a su rostro²¹⁶. Por

cortos', constituyen otro rasgo que, al parecer, refleja la realidad hispánica del siglo XIII» (1993: 315). Debo la facilitación de esta fuente al profesor Alonso de Miguel.

²¹³ Bajo el estribillo «muy contento soy con ellas [mis males y querellas] / por vuestra gran fermosura», se articula una serie de tópicos manidos por los poemas en loor. El ejemplo que nos interesa es el siguiente: «Señora vuestro me llamo / pues vuestro gesto y figura / es sobre todas las bellas» (vv. 8-10).

²¹⁴ En un poema anónimo, «Esso monta que doliente» (ID2175; Aubrun, 1951: 55), aunque atribuido a Hugo de Urríes por Conde Solares (2009: 93): v. 13.

²¹⁵ En «Ca yo en vuestra presencia» (ID2178; Aubrun, 1951: 55), atribuida a Hugo de Urríes por Conde Solares (2009: 93): v. 3.

²¹⁶ La diferenciación entre estas dos acepciones no siempre es fácil de determinar, aunque en algunos casos el calificativo que lo acompaña nos puede dar alguna pista. Efectivamente, encontramos en el

supuesto, en este cancionero hay ejemplos donde el rostro de la mujer expresan indiferencia o crueldad con respecto a la situación amorosa del amante: en «Ya no suffre mi cuydado» (ID0010; Aubrun, 1951: 104-106) tenemos «el vuestro gesto sereno» (v. 65).

En cambio, para los ojos de la mujer, el inventario de adjetivos es bastante más limitado²¹⁷. A pesar de que puedan caracterizarse positivamente y así formar parte armónica del retrato femenino, los ejemplos donde los ojos constituyen un órgano contrario al poeta son más numerosos²¹⁸. Efectivamente, ellos mayoritariamente suponen para el poeta el artefacto más devastador de la mujer, pues con ellos logra debilitar sus resistencias y así sumirle en el sufrimiento sentimental. Juan de Mena recrea este tópico en «Vuestros oios que miraron» (ID2203; Aubrun, 1951: 84 y 94), que presenta los ojos de la mujer como matadores del fiel amador; pero a su vez lo reinventa comparándolos con espadas, en «Ya no suffre mi cuydado» (ID0010; Aubrun, 1951: 104-106): «yo avria gran themor / ser espada matador / para ellos vuestra vista» (vv. 151-153).

En fin, las cualidades referidas a las partes del cuerpo responden a una misma orientación que las que siguen los adjetivos que describen de manera genérica el sexo femenino. De forma pareja, aquellos que alaban su belleza se entremezclan con otros que intensifican su crueldad, aunque se puede apreciar que los ojos de la amada siempre conllevan un matiz negativo como enajenadores del poeta enamorado, como ocurría en la poesía provenzal del siglo XII y como puede rastrearse en la lírica tradicional hispana.

poema de Lope de Estúñiga, «Un dolor que de las brenyas» (ID0354; Aubrun, 1951: 127-128), a la amada impassible ante los sufrimientos del poeta, mediante su actitud indiferente no expresado por su rostro, ya que *exento* es un calificativo que no muestra ningún tipo de sentimiento: «yo me quemo en biuas llamas / e veo tu gesto esento» (vv. 71-72).

²¹⁷ En este trabajo dejaremos de lado, por no conformar ningún modo de caracterización, el tópico de la bajada de los ojos del enamorado. Baste con dejar constancia de la existencia de una pieza breve y de autor desconocido (ID2162; Aubrun, 1951: 43), aunque para Conde Solares es atribuible a Diego de Sevilla (2009: 27), donde se presenta en los primeros versos dicho tópico, solo que en este caso es la dama la que lo protagoniza: «Oios de la mi señora / y vos que avedes / por que vos abaxades / quando me veedes» (vv. 1-4).

²¹⁸ Por ejemplo, el poema de Pere Torroella, «Aqueste tuyo más triste» (ID1885; Aubrun, 1951: 96), contiene la construcción «dulces oios» (v. 11) como *captatio benevolentiae* para que lean su composición; y en una canción, copiada dos veces en este cancionero, el adjetivo *extraño* con el significado de 'singular' va asociado a los ojos de la dama. Se trata de «No se quales me prendieron» (ID2276; Aubrun, 1951: 175), donde esta extrañeza de los ojos forma parte del estribillo: «vuestros oios tan estranyos / o los mios que los vieron» (vv. 3-4).

De este caldo de cultivo provienen los siguientes versos que resumen esta tendencia: «Vencedores son tus ojos, / mis amores, / tus ojos son vencedores» (Frenk, 1987: 114).

3.2. Metafóricas

3.2.1. Astrales y lumínicas

Solamente hay un poema donde se metaforiza una parte del cuerpo femenino con este motivo, y resulta ser el anónimo «Discreta dama graciosa» (ID2224; Aubrun, 1951: 93), que identifica el rostro de la amada con la claridad del sol, de forma que emula a las demás bellezas oscureciéndolas mediante otra fórmula hiperbólica típica en la lírica cancioneril: «Vuestro gesto tal parece / claro sol e luz del día / pues las bellas escureçe / con muy gran demasía» (vv. 5-8).

3.2.2. Minerales

Pese a que las metáforas minerales eran recurrentes a la hora de caracterizar zonas del cuerpo de la mujer en el *Cancionero de Baena*, en este cancionero brillan por su ausencia. Destaca, sin embargo, un poema de Juan de Mena donde tiene lugar este tipo de recurso, aunque debemos considerarlo realmente como un ejemplo aislado; se trata del famoso «Guay d'aquel hombre que mira» (ID0006; Aubrun, 1951: 101-103), que tanto destaca por su marabunta de imágenes sacras y profanas, eruditas y populares, pero en alguna ocasión únicas en la poesía de cancionero. Así ocurre con la cara de la mujer, pues es eludida a partir de la diafanidad de las perlas: «Quanto mas bella se para / de las strellas la luna / tanto vuestra linda cara / se demuestra perla clara / sobre las fermosas una» (vv. 61-65). La metáfora de la perla es combinada con la de la luna para caracterizar su luminosidad, por lo que nos recuerda razonablemente el estilo poético de Petrarca²¹⁹. Desde luego, tanto la luna como las perlas ya estaban codificadas en el elenco de figuras que podían referir a la belleza divina de la amada, pero siempre dentro de la tradición italiana anterior²²⁰; no encontramos, sin embargo, la misma riqueza

²¹⁹ Manero Sorolla analiza el poema CCCXXV, donde Petrarca concibe a Laura ornamentada de oro y perla, haciendo referencia a su cabello rubio y su rostro respectivamente: «Com'ella venne in questo viver basso, / ch'a dir il ver non fu degno d'averla, / cosa nova a vederla, / già santissima et dolce anchor acerba, / pareva chiusa in òr fin candida perla» (1990: 470).

²²⁰ Manero Sorolla extrae un poema medieval anónimo donde la luna se identifica, por su claridad, con el rostro de la dama: «Lo vostro viso gente / ... tutta la gente / Di claritate luna» (1990: 516). La perla, aunque no se identifique con el rostro anteriormente, sí era utilizado en los poemas laudatorios para

ornamental en nuestro cancionero castellano, donde el uso de la perla y su brillo suele quedar más restringido, normalmente bajo la construcción *perla de* + *sustantivo* que refiere a las virtudes de la dama más que a su descripción puramente física²²¹.

3.2.3. Otras

Merece la pena destacar dentro de este epígrafe, y en relación con las inconsistencias de la dama, el poema de Pedro de Santa Fe, «A qualquiere parte que vaya» (ID2251; Aubrun, 1951: 152), donde fenómenos meteorológicos diversos toman parte en cada estrofa, evidenciando la vida pesarosa del amante. El poema es el siguiente:

A qualquiere parte que vaya
he todo viento contrario,
Señora, tan aduersario
que no sé dó me retraya.

Niebla e mal continente
tu rostro siempre sañoso
me faze andar pensioso
manyanas de triste pendiente
y en tanto me desmaya
este viento tan desuario
que passa tan aduersario
no sé dónde me retraya.

Ergullo brio loçano
e gesto muy trihunfante
condiçiones de leuante
me desmayan sota mano.
A viento qu'assí mensaya
el caer es necessario

ejemplificar su claridad. Por ejemplo, Iacopo Mostaci, poeta de la Escuela Siciliana, menta a las perlas con esa intención: «E passa perle, smeraldo, e giaquinto» (1990: 470).

²²¹ Son el caso de los poemas «Manifiçençia y virtud» (ID0594; Salvador Miguel, 1987: 474-495), de Mosén Fernando de la Torre (v. 3: «perla de la juuentud»), y «Vos mi dios por mi tristura» (ID0265), del comendador Román (v. 112: «Vos perla de discreçiones»).

cata sobrero aduersario
no sé dónde me retraya

Pobres respuestas e frías
que parten de trasmuntana
m'es sola muerte mundana
de tu parte todos días.
Aquí conviene que caya
a viento tan ordinario
que de mortal aduersario
no sé dónde me retraya.

La calor del medio día
de tus donayres partido
me ha la sangre grutido
por mucho calient e fría
No parte de mi la raya.
d'este viento tan cosario
que de mal tan aduersario
no se dónde me retraya.

(Aubrun, 1951: 152)

Santa Fe aplica en la concepción de la amada fenómenos meteorológicos que afectan al poeta enajenado de amores, de manera que en cada estrofa se identifica un rasgo de la dama con uno de ellos. Por otra parte, la imagen del viento como agente cambiante y violento era representado en la poesía petrarquesca como obra del amor que disipa la niebla (Manero Sorolla, 1990: 645), aunque en el poema de Santa Fe no aparece la niebla significando al amante. En definitiva, el viento adverso viene creado imaginariamente por el rostro desairado de la amada en la segunda estrofa, y por su apariencia en la tercera; después, en la siguiente estrofa las respuestas sañosas se identifican con el viento helado del norte, gracias a la asociación que permite el adjetivo

frío, acabando con una referencia al insoportable calor del mediodía, que nuestro poeta compara con los desaires de la dama²²².

Pese a las recreaciones en la meteorología que nos muestra Santa Fe, estas que acompañan al prototipo de mujer sin piedad e inalcanzable no hacen más que redundar en la inconsistencia del amor, representado como el viento que arrastra al amante hacia la incertidumbre. Por otra parte, el mundo marino como realidad relacionada con el amor tiene éxito entre los poetas cultos catalanes, de donde pienso que ha podido coger la idea Pedro de Santa Fe, aunque no he encontrado ningún poema donde la dama y sus atributos caractericen ese mundo marino²²³.

4. CARACTERIZACIÓN DE LA VESTIMENTA

El elemento de la vestimenta es muy poco recurrente en este cancionero, pues predominan las composiciones amorosas breves que centralizan el sentimiento amoroso en la psicología del amante en vez de en la figura de la amada, pero sí que hay al menos dos piezas donde la mujer y sus guarniciones ocupan cierta relevancia. La primera de ellas pertenece a Pere Torroella, «Aqueste tuyo mas triste» (ID1885; Aubrun, 1951), donde se alude a la vestimenta en dos ocasiones, pero ambas resaltan cualidades morales del amante: primeramente, el galán se presenta como persona «que viste / amor, verdat y firmeza» (vv. 4-5), y después de reconocer a la dama como «dios segundo», este la llena de adornos que representan su persistencia y constancia: «te fize mi Dios segundo / con muy complidos arreos / brodados de lealtat, / en ninguna parte feos» (vv. 35-38). En este último caso, Torroella renueva el motivo del *indumentum animae* señalado por Risquete (2003: 357), ya que es el amante el que viste con sus sentimientos a la dama, de manera que esta situación genera un paralelismo con la adoración de una estatua digna de devoción.

El segundo poema, perteneciente a Lope de Stúñiga, «Un dolor que de las brenyas» (ID0354; Aubrun, 1951: 127-128), perfila la imagen de la dama sañosa que hiere de amor al poeta, con una azcona como instrumento: «y siente que tu persona / me

²²² Las asociaciones metafóricas de este poema son estudiadas por Mariano de Andrés Gutiérrez (1977: 87-89).

²²³ Jordi de Sant Jordi tiene un poema, *Midons*, «Axi com son sus léspera los signes» (Riquer y Badia, 1984: 125-133), donde el galán es un naufrago que se arroja al mar, pero la mujer «pot salvar el poeta igualment com Déu pot salvar un naufrag» (1984: 126). En todo caso, pienso que este poema de Santa Fe es una inversión del poema de Sant Jordi, pues en él la mujer es la actante del peligro del poeta.

fiere con que me danyas / d'una rabiosa azcona / que passa por mis entranyas» (vv. 73-76). En conclusión, la vestimenta y los complementos de la dama priman por su escasez en el *Cancionero de Herberay*, y cuando aparecen mostrados, sirven para acentuar la figura tormentosa del amante masculino.

V. LA CARACTERIZACIÓN DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE ESTÚÑIGA*

1. LA HISTORIA DEL MANUSCRITO MN54 Y SU TRADICIÓN TEXTUAL

Contrariamente a la situación de los tres cancioneros anteriores, se desconoce por completo la historia del manuscrito que contiene el *Cancionero de Estúñiga*, pero su tradición textual está lo bastante estudiada por la crítica como para ofrecer un completo estado de la cuestión. Este cancionero, que para los primeros editores era «no menos importante que el de Baena para la historia literaria de nuestra patria» (1872: XXXI), constituye para Salvador Miguel «todo un pequeño mundo, representativo de la época» (1977: 47), pues conviven en él poetas de muy diversa condición social y geográfica:

Los grandes señores (Alonso Enríquez, Santillana) se funden con los nobles (Estúñiga, Villalpando [Juan de], Guevara [Fernando de], Padilla), los guerreros y embajadores (Torrellas, Valera, Saldaña), los funcionarios (León, Medina) y los escritores de oficio (Mena, Carvajal), y pertenecen a distintas generaciones poéticas, aun cuando la mayoría se integra en las de Santillana y Mena. Casi todos son castellanos, aunque también existen algunos aragoneses (Urríes, Villalpando [Juan de]), gallegos (Padrón y el nombre de Macías) y un catalán (Torrellas). Y, mientras de algunos se antologiza un buen elenco de sus obras, de otros se ofrece una pequeña muestra, sin que falten unos pocos de los que se acoge toda su obra conocida: una sola composición; son los poetas de un solo poema²²⁴. (1977: 47)

No obstante, hace falta determinar también una clasificación cronológica o, lo que es lo mismo, dejar constancia de cuáles de esos poetas pertenecen a la generación de Santillana y cuáles a la de Mena. Según la división de generaciones que hace Casas

²²⁴ Por otro lado, habría que determinar, además del origen geográfico de los poetas, las posibles influencias italianas que sin duda debieron de tener. Este hecho fue destacado en la edición de Sánchez Rayón y del Marqués de la Fuensanta (1872), ya que ambos comentaristas hablan de una Italia «que ya se había adelantado gloriosamente por el camino de las bellas letras á todas las demás naciones de Europa» (1872: xxvi).

Rigall, mientras que Macías es el poeta más antiguo de la antología napolitana, que «debió de nacer antes de 1340» (1995: 23)²²⁵, seguido de Alfonso Enríquez, que nació en 1354²²⁶; en la generación de Santillana (nacido en 1398) solo se encuentra Juan Rodríguez del Padrón, pues nació durante la década de los noventa. Por lo tanto, la gran mayoría de poetas antologizados habrían nacido entre 1401 y 1430, y pertenecerían, en todo caso, a la generación del poeta cordobés, nacido en 1411²²⁷.

De la confección y andadura del código no se puede reseñar gran cosa. Para Salvador Miguel, «el Cancionero se recopiló en los primeros años del gobierno de Ferrante», hijo de Alfonso V, en Nápoles (1977: 35), entre 1460 y 1463, frente a la opinión de Ticknor, que creía que el manuscrito fue escrito para el Magnánimo (1851, I: 560)²²⁸. Tampoco se sabe nada acerca de quién fue su destinatario, aunque es muy posible que se confeccionara para un personaje noble y destacado de la corte napolitana. Salvador Miguel propone al efecto, por sus aficiones bibliográficas, los nombres de Íñigo de Ávalos (camarlengo de Alfonso), Pedro de Guevara y Sanseverino (príncipe de Bisignano), pero acaba reconociendo que «ninguna conclusión segura se puede establecer» (1977: 37). Seguramente el escudo del primer folio recto, de estar acabado, informaría acerca de la identidad del destinatario; sin embargo, el hecho de encontrarse en ese estado favorece la sospecha de que el código jamás debió de llegar a sus

²²⁵ La edición de Martínez-Barbeito, aun cuando tiene la necesidad de reivindicar su figura junto con la de Rodríguez del Padrón como representantes de la cultura gallega (1951: 16), no ofrece datos de su biografía, pero sí de su leyenda como enamorado, fraguada de los versos sacados de sus poemas (1951: 29-30). Tampoco el editor especifica más de la vida de Rodríguez del Padrón que lo que muestran las bulas: «sabemos por ellas que el poeta profesó en Jerusalén y no en Herbón; que poseía tales y cuales beneficios y prebendas, y que antes de profesar en la Orden de Frailes menores era ya clérigo» (1951: 80).

²²⁶ «La fecha de nacimiento se deduce de los setenta y cinco años que, según Fernán Pérez de Guzmán, tenía a su muerte, acaecida en 1429» (Salvador Miguel, 1977: 85, n. 3). Para la vida de Alfonso Enríquez en *Generaciones y Semblanzas*, véase la edición de José Antonio Barrio (1998: 92-93).

²²⁷ Posiblemente Carvajal haya nacido después de 1430, pues Scoles indica que «è così che gli unici punti di riferimento di cui disponiamo per situare cronologicamente il poeta sono le date or ora ricordate del 1457 e 1460» (1967: 29). Casas Rigall duda acerca de Carvajal y su situación: «en el tricenio [periodo de treinta años] anterior o en este podemos situar a [...] Carvajal [...], que [junto con Hernán Mexía] redactan poemas en 1454» (1995: 24).

²²⁸ Sobre la datación del código, Salvador Miguel justifica que tuvo que hacerse entre esos años porque en 1460 se produce la muerte de Jaumot Torres (personaje militar muerto en batalla y homenajeado por Carvajal, en «Las trompas sonauan al punto del día», ID0652; Salvador Miguel, 1987: 626-630), y en 1463, año de la victoria del partido real de Ferrante contra los sublevados (1977: 32). Sobre esta última fecha, hay que tener en cuenta que, si el código recoge datos sobre tales sublevaciones apoyando al rey, lo normal es que hubiese recogido también composiciones que ensalzaran la victoria real, en el caso de que se hubiera producido antes de la compilación de MN54, como señala agudamente Salvador Miguel (1977: 32).

manos²²⁹. También se desconoce el copista que confeccionó el códice, aunque posiblemente tuviera un origen español, y el iluminador fuese italiano (Salvador Miguel, 1977: 37-40)²³⁰.

El caso es que el manuscrito estaba ya en la Biblioteca Nacional de Madrid cuando se da noticia de él por primera vez; efectivamente, George Ticknor lo incluye en su *History of Spanish Literature*, publicado en 1849 y traducido al castellano poco después. Lo identifica con la signatura antigua *M. 48* (1851, I: 559), situada en el tejuelo colocado en la parte inferior del lomo de la encuadernación y en el vuelto de la guarda; en ambos lugares también aparece su signatura actual: *V^a 17-7* en el tejuelo y *Vit-9-10, 17-7* y *10-3* en el vuelto de la guarda, que nos informa de otras antiguas signaturas. Finalmente, la signatura actual *Vit.17-7* aparece en la última de unos tres folios en blanco situados tras las guardas, que «se deben de haber insertado con la intención de reforzar el códice a la hora de encuadernarlo» (Salvador Miguel, 1977: 21).

La conservación del manuscrito es buena, pues da muestras de haber sido restaurado, aunque Manuel Moreno niega que haya hecho la Biblioteca Nacional algún informe al respecto (2007: 4). Sus dimensiones son de 290x205 mm, y el de las cubiertas, de 305x210 mm (Manuel Moreno, 2007: 5); está escrito en vitela, por una sola mano, y con letra de segunda mitad del siglo xv (Fuensanta del Valle, 1872: xx), del tipo humanística libraria redonda (Salvador Miguel, 1977: 19)²³¹. La escritura se realiza en tinta negra, salvo las iniciales, que cuando introducen un poema se encuentran historiadas en color dorado con un fondo de colores (utilizando al efecto las tintas roja, azul y verde), y cuando introducen estrofa alternan entre azul y dorado; las rúbricas, y en ocasiones la palabra 'finida', se conservan en rojo²³². Salvador Miguel informa sobre la iluminación de manera parcial y poco rigurosa (1977: 25-26), lo que le hace cometer

²²⁹ Así lo cree, en efecto, Salvador Miguel: «en cuanto al inacabado escudo inicial hace sospechar que el códice no llegó nunca a manos de la persona a quien se destinaba, pues difícil es, en tal caso, aceptar que no se hubiera completado» (1977: 37).

²³⁰ Nada prueba, por otro lado, que se tratara de un iluminador florentino, como sospecha este crítico, aunque no deja de ser una hipótesis posible (1977: 26).

²³¹ Simón Díaz es bastante más escueto, aunque ofrece medidas distintas del manuscrito: «letra del s. xv. 162 hs. 300x205mm» (1986³, vol. 1, III: 479). Por su parte, Salvador Miguel ofrece las medidas de 208x290 mm para el manuscrito, y de 220x305 mm con las guardas incluidas (1977: 20).

²³² En ocasiones, las iniciales de los poemas, historiadas por un supuesto iluminador italiano, han sido colocadas con la letra incorrecta. Este hecho viene denunciándose desde Mussafia: «wie sonst oft, hat der Rubricator die [die Handschrift] am Rande in flüchtiger kleiner Schrift ausgeworfene Initiale mehrmals missverstanden und einen falschen Buchstaben hingemalt» (1867: 85).

errores de precisión que deben solventarse con el testimonio directo del manuscrito; y, ocasionalmente, tales errores se hacen más graves e imperdonables, pues alguno evidencia un claro desconocimiento de la nomenclatura codicológica²³³.

A diferencia de la historia de este códice, su tradición textual ha sido prefijada por numerosos críticos hasta la fecha. Desde el estudio de Mussafia (1867), MN54 se ha relacionado con el *Cancionero de Roma* (RC1) y el *Cancionero de la Marciana* (VM1), que para Alberto Várvaro suponen «tre derivati, ognuno con sue propie caratteristiche, di una ricca collezione probabilmente aragonese-napoletana [...] che potremmo ricostruire con grande esattezza» (1964: 59). A su vez, MN54 y VM1 provienen de un subarquetipo común del que no sale RC1, considerado por Teza y Canal Gómez como el testimonio ejemplar y, por tanto, con menos errores que *Estúñiga*²³⁴. A esto habría que añadir que esta rama arago-napolitana forma parte de un *stemma* más amplio que, determinado por Várvaro, está compuesta por esta rama, y por otra con los cancioneros PN4, PN8 y PN12, situados en la Biblioteca Nacional de París; y PM1, custodiado en la Abadía de San Martino delle Scale (Palermo). Acerca de la relación entre MN54, RC1 y VM1, Salvador Miguel (1977: 42-43) confirma los índices de Cavaliere (1943), y Manuel Moreno presenta unas tablas comparativas de los diferentes cancioneros con sus poemas (2007: 14-21). En resumidas cuentas, las relaciones son como siguen:

1) Los seis primeros poemas de MN54 y RC1 son los mismos, solo que con un orden diferente. A partir del séptimo, ambos siguen el mismo orden hasta el final de *Estúñiga*²³⁵. RC1 añade luego cincuenta y ocho composiciones más, careciendo de treinta y cinco que sí tiene MN54.

²³³ Por ejemplo, denomina los reclamos del manuscrito como «anotaciones del propio copista» (1977: 23), y a continuación reproduce cada uno de ellos como si de adiciones se tratase. Finalmente, sin cerciorarse de que los reclamos indican el orden de cuadernos para su ordenación, llega a la conclusión de que «esta regularidad de anotaciones cada ocho folios indica el final de los distintos cuadernillos que componen el códice» (1977: 24).

²³⁴ Las razones en las que se apoya este crítico para resaltar RC1 frente a MN54 son que este primer códice conserva íntegras la *Nao de Amor* de Juan de Dueñas y el *Juego de Naipes* de Fernando de la Torre, además de que atribuye acertadamente una pregunta a Gutiérrez de Arguello, cuando en *Estúñiga* pertenece a Arias de Busto (1935: XIV). Cavaliere destaca lo mismo, pero basándose en causas lingüísticas: «R [RC1], non ostante sviste ed errori, rivela di fronte ad M [MN54], e a V [VM1] specialmente, maggiore esattezza di senso e maggiore purezza di lingua» (1943: xxviii). Finalmente, Salvador Miguel escurre el bulto fijándose en la imprecisión cometida por Canal Gómez, pues en MN54 tanto la *Nao de Amor* como el *Juego de Naipes* se conservan completos (1977: 41, n. 93).

²³⁵ Canal Gómez destaca también esto mismo de una forma muy parecida, pues que «ambas Colecciones empiecen con la misma composición y, luego, desde la séptima hasta la ciento cincuenta y tres, que es la

2) MN54 y VM1 tienen el mismo orden en las doce primeras piezas, y vuelven a seguir un mismo orden desde el poema CXIX de MN54 hasta el final del mismo. Además, en el primer tramo donde coinciden *Estúñiga* y la *Marciana*, pueden apreciarse dos ramas de transmisión diferentes: por un lado, la de los manuscritos parisinos (PN4, PN8 y PN12); y por otro, la rama del arquetipo navarro-aragonés de donde salen LB2 y ME1²³⁶.

En resumidas cuentas, esto es hasta el momento lo que se sabe del contexto del *Cancionero de Estúñiga*, fundamental para centrar nuestro estudio estilístico sobre la caracterización femenina, como veremos a continuación.

2. CARACTERIZACIÓN FÍSICA DE LA MUJER EN EL *CANCIONERO DE ESTÚÑIGA*

Este cancionero, compilado para una personalidad de abolengo en Nápoles, supone una antología poética que, siendo fiel a la temática cancioneril de la Península, se muestra permeable a los círculos literarios influidos por el *dolce stil nuovo* italiano. Por tanto, hay una mayor primacía a describir a la dama mediante una adjetivación abundante o metáforas varias, en las que destacan con diferencia las lumínicas, dentro de un abanico más amplio de los meros poemas en loor o de lamento. También hay una tendencia a variar las circunstancias de las composiciones que atañen a este cancionero; en efecto, el poeta busca nuevos modos de acercamiento a la figura femenina gracias a la imaginación que suscita lo cotidiano, de forma que los elementos descriptivos están influidos por la circunstancia que marque la pieza. En algunos casos, esta circunstancia afecta de forma directa a la caracterización de la mujer.

En definitiva, ambos elementos remiten a la misma tradición poética: las imágenes astrales en la mujer y la preferencia de episodios realistas a alegóricos nos coloca en un camino que sigue muy de cerca al transitado por Petrarca y sus seguidores, aunque sea realmente el culto a la mujer lo que propicia tanto la innovación como la recuperación de tropos antiguamente explotados, como las relacionadas con el mundo vegetal. Así las cosas, el *Cancionero de Estúñiga* conforma una obra fundamental para el estudio de la caracterización femenina en la poesía española del siglo XV.

última en el Códice de Madrid, sigan las dos un mismo orden» hacen sospechar al estudioso de su clarísima relación textual (1935: XIV).

²³⁶ Para ver detalladamente las relaciones entre LB2 y ME1, remito a las páginas 93-95 de este trabajo.

2.1. No metafóricas

Los epítetos y su uso son especialmente significativos en la descripción de la dama cancioneril, sin el acompañamiento de ningún recurso metafórico. En este cancionero en particular, y en comparación con el *de Palacio* o el *de Herberay*, abundan los adjetivos para calificar a la mujer en un número importante de composiciones, si bien la mayoría de ellas siguen atendiendo al desarrollo de la psicología del galán. Cuando esto ocurre, las apelaciones o fórmulas de tratamiento para referirse al sexo femenino se hacen totalmente necesarias. No faltan ejemplos donde, aun relatando el poeta su experiencia amorosa, no dedique apenas a la dama ningún calificativo; simplemente es mentada por este como causa de su estado dichoso en forma de apelación²³⁷.

Solamente con el estudio de estas podemos analizar la caracterización de la mujer mediante la distinción entre aquellas referentes a su físico, y las otras que resaltan sus virtudes morales. En fin, las piezas más breves, que se caracterizan por dedicar poco espacio a la descripción de la dama, suelen decantarse por la inmediatez de la percepción física, eludiendo de ese modo cualquier referencia a su moralidad²³⁸; en cambio, cuando aparece señalada solamente la virtud de la dama es porque está prefijada de antemano una circunstancia que favorece dicha caracterización.

²³⁷ Esta situación suele encontrarse en las canciones breves (de una o dos vueltas) y esparsas. Por ejemplo, el poema del Marqués de Santillana, «Sennora, muchas merçedes» (ID0595; Salvador Miguel, 1987: 500), solamente indica el destinatario femenino mediante el sustantivo «sennora» (vv. 1 y 9). Otros ejemplos similares los encontramos en Suero de Ribera, «Adiò, adiòs, alegría» (ID0023; Salvador Miguel, 1987: 198-200): «sennora mía» (v. 3); Arias de Busto, «El que tanto vos desea» (ID0027; Salvador Miguel, 1987: 293-294): «vuestra merced» (v. 5); Zapata, «Pves que fuistes la primera» (ID0193; Salvador Miguel, 1987: 344-345): «sennora» (v. 5), y sólo «vuestra beldat» (v. 5); Lope de Estúñiga, «Sennora, gran synrazón» (ID0194; Salvador Miguel, 1987: 346-347): «sennora» (vv. 1 y 7), y solamente «vuestra muy linda figura» (v. 18); Carvajal, «Bvena nueva buena nueva» (ID0610; Salvador Miguel, 1987: 527): «sennora mía» (vv. 3 y 11); y Alfonso de Montañós, «Qvando más libre pensé» (ID0658; Salvador Miguel, 1987: 642-645): «bien mío» (v. 25) y «vida mía et mi sennora» (v. 64); entre otros. En ocasiones, la apelación a la dama se hace en el primer verso para abrir la composición, generalmente de circunstancias. Estos casos son Alfonso de Montañós, «Mi bien et toda mi uida» (ID0582; Salvador Miguel, 1987: 447-448), que desea verse con su amada en Pascua; Carvajal, «Desidme gentil sennora» (ID0645; Salvador Miguel, 1987: 609), siente pena por la tristeza de su dama; el mismo, en «¿Dónde soys, gentil galana?» (ID0646; Salvador Miguel, 1987: 610-611), recrea una conversación con una joven napolitana, cargada de italianismos con dialecto toscano (Salvador Miguel, 1977: 36 y 60); y el mismo, en «Adiò, madama, adiò, ma dea» (ID0649; Salvador Miguel, 1987: 616-617), se despidе de una dama en italiano por su falta de amor.

²³⁸ En Rodríguez del Padrón, «Solo por ver a Macías» (ID0017; Salvador Miguel, 1987: 272-273): «lynda sennora» (v. 9); y Anónimo, «Por acrescentar dolor» (ID0588; Salvador Miguel, 1987: 456-457): «gentil sennora» (v. 6).

Por ejemplo, el poema de Juan de Torres, «O temprana sepultura» (ID0590; Salvador Miguel, 1987: 460-461), presenta el enterramiento de su señora, por lo que el decoro de la situación obliga al trovador a calificarla de la forma más solemne: después de llamarla «donosa sennora» (v.2), la pieza redonda en la profunda tristeza del galán, hasta que en la última estrofa se señalan la medida de la dama fallecida y su «sanctitat pura» (v. 20). Otro poema de circunstancias donde pasa el mismo fenómeno lo tenemos en Carvajal, «La uuestra grand solitud» (ID0615 S 0612; Salvador Miguel, 1987: 544-545), pues la ausencia del rey es el momento decisivo para que su señora, la reina María de Castilla, muestre toda su virtud y nobleza; y efectivamente, tras la exagerada muestra del vocativo «illustre reyna bendita» (v. 2), quedan resaltadas su prudencia y bondad sin la utilización de adjetivos para ello, tal y como exige el refinamiento de una composición dedicada a la realeza.

Por otra parte, la cultivación del género laudatorio en poesía se completa cuando el exterior y el interior de la dama son engrandecidos por igual²³⁹. Si recordamos los versos de Diego de Saldaña, a propósito de una glosa a Carvajal, «O duenna más eccellente» (ID0635 G 0636), no queda duda de que la belleza y la virtud son la perfecta combinación: «que virtud et fermosura / a todo hombre faze estable» (vv. 7-8). Del mismo modo, Carvajal se muestra tajante en este aspecto al alabar a su enamorada, en «Oýd qué dize mi mote» (ID6601 M 3646; Salvador Miguel, 1987: 508-509): «Qve uuestra uirtud es tanta, / mezclada con grand belleza, / que a todo el mundo espanta / vuestra gracia et gentileza» (vv. 11-14). Esta pieza, dedicada al rey Alfonso V, puede dirigirse a Lucrecia d'Alagno, tal y como piensa Salvador Miguel (1987: 508). En otros casos, es el poeta el que apela a la honestidad o piedad de la dama para que le corresponda amorosamente, como ocurre en el poema de Juan de Tapia, «Layda, por nombre garrida» (ID0562; Salvador Miguel, 1987: 385), porque después de dedicarle los adjetivos de *garrida* (v. 1), *fermosa* (v. 6) y *graciosa* (v. 7), cierra la composición con los versos siguientes: «Por ser uos tan entendida, / mirando uuestra honestad, / Layda, por uuestra beldad, / non fagáis penar mi uida» (vv. 9-12). Aparte de estos casos aislados, los poemas más breves de nuestro cancionero no suelen remitir a las

²³⁹ A este respecto, las artes poéticas medievales no dejan lugar a dudas. Faral afirma analizándolas que el retrato completo de una persona «comprend deux parties et traite successivement du physique et du moral» (1971: 80).

cualidades morales de la mujer, si bien cuando aparecen sirven para reforzar su imagen prototípica, elevándola de ese modo a la máxima potencia²⁴⁰.

Antes de pasar a estudiar las composiciones más extensas del *Cancionero de Estúñiga*, merece la pena detenernos en algunas canciones breves que resaltan los valores negativos de la dama, como acostumbra la lírica cortés. A este respecto, Fernando de la Torre compone una copla dedicada a Ladrón de Guevara, en cuya rúbrica reza «A don Ladrón de Guevara porque su muger es vna muy galana dama», y se trata del poema «Mirad qué grande questión» (ID0552; Salvador Miguel, 1987: 360). Nada más lejos de la realidad, lo único que señala el poeta de esta mujer, doña Sancha de Rojas, es su especialidad en hurtar corazones, «y ella roba coraçones» (v. 4), por lo que resulta la pareja perfecta de don Ladrón²⁴¹.

El tópico de la mujer sin piedad aparece también en los estribillos de las canciones, para que así el poema enfatice más intensamente en el carácter contradictorio y, por ello, paradójico de la dama cancioneril. En Juan de Tapia, «Dama de tan buen semblante» (ID0557; Salvador Miguel, 1987: 378-379), tenemos el tópico de la mujer sin parangón en su físico y sin una moralidad reprochable, «vos fuistes la más fermosa / donzella que fue nascida, / muy honesta et uirtuosa» (vv. 6-8), que, sin embargo, «faze la guerra / a quien fa temblar la tierra / desde Poniente a Leuante» (vv. 3-5), estribillo que se repite en las dos coplas de vuelta. Esta canción está dedicada a Lucrezia de Alagno, así que el que hace temblar una tierra tan extensa no es otro que Alfonso el Magnánimo, dueño del reino de Aragón, de las Baleares, Sicilia, Córcega y Cerdeña (Salvador Miguel, 1987: 378, n. 4-5). Por último, el poema de Carvajal «O qué poca cortesía» (ID0603; Salvador Miguel, 1987: 512) incide en la misma concepción de la mujer: «¡O, qué poca cortesía / para ser tan lynda dama, desamar a quien uos ama!» (vv. 1-3).

²⁴⁰ Sin embargo, este prototipo de mujer intachable también puede encontrarse en composiciones más extensas donde el papel laudatorio quede relegado a un segundo plano. Estoy pensando en el poema del mismo, «Muchas vezes llamo a Dios» (ID0565; Salvador Miguel, 1987: 390-392), donde la descripción femenina únicamente ocupa cuatro versos, aunque se añan cualidades físicas y morales a un tiempo: «Los combates que me daes / es uer uestra fermosura; / con honestad y mesura, / mirándouos, me matáes» (vv. 21-24). Los atributos son hostiles al poeta debido a que importa en la composición la hipérbole de la torre de lágrimas, que le sirve como defensa y sufrimiento.

²⁴¹ Para la poesía de Fernando de la Torre, remito a la tesis doctoral de María Jesús Díez Garretas, publicada en libro en 1983.

Cuando la mujer se muestra sañosa con el galán o simplemente no le corresponde en amores, este incurre en imágenes hiperbólicas para enfatizar su sufrimiento, normalmente mediante tópicos manidos desde Provenza como el cautiverio de amor o el mero *servitio amoris*, pero en otras ocasiones, nos encontramos con referencias no tan comunes en la lírica cancioneril. En este sentido, las innovaciones suelen darse dentro de la esfera del martirio de amor, y nuestro cancionero rebosa de imágenes curiosas al respecto; no pudiendo más que hacer mención a este hecho por no desviarme del cometido que me ocupa, no queda más remedio que dejarlo, quizás para otra ocasión²⁴².

Es, en efecto, en las piezas más extensas donde la adjetivación de la mujer cobra un mayor protagonismo, pero prefiero detenerme en primer lugar, como he hecho con el resto de cancioneros, en las apelaciones y fórmulas de tratamiento. Dentro de este aspecto, las innovaciones son escasas y difíciles de determinar, pero muy posiblemente la no utilización de apelativos que indiquen vasallaje (como *señora*, *dueña*, etc.) esté ligado con un acercamiento afectivo a la figura de la dama y, por tanto, a un comportamiento que nos alejaría de la temática provenzal y arcaica reflejada extensamente en el *Cancionero de Baena*, donde estos apelativos son bastante más frecuentes. Seguramente, a partir del primer cuarto del siglo XV, la relación de caballero-señora en la lírica cancioneril estaba tan manida que se lexicalizó mediante los apelativos de *señora*, *dueña*, etc. (Casas Rigal, 1995), y en algunos casos no aparece dicha distinción²⁴³. El poema de Lope de Estúñiga, «O triste partida mía» (ID0012; Salvador Miguel, 1987: 54-59), contiene una serie de apelativos frecuentes, pues

²⁴² Es llamativo, en este sentido, que el amante se quede ciego por la belleza deslumbrante de la dama. Tal ocurre en el poema de Hugo de Urríes, «Diuersas uezes mirando» (ID0003; Salvador Miguel, 1987: 261-266), vv. 5-9: «pero quien vos amara / contemplando la belleza / del todo ciego será / o en él no abitará / discreción ni gentileza». Destaco en nota, asimismo, el poema de Juan de Tapia, «Mi alma encomiendo a Dios» (ID0563; Salvador Miguel, 1987: 386-387), donde el galán, recordando la vida de Santa Lucía, le ofrece sus ojos a la dama porque se siente morir por su actitud cruelmente irascible: «Mis oios dexo a los uestros / por que los podáys mirar, / que, por amores siniestros, / vos los fuystes amatar» (vv. 5-8).

²⁴³ Sí aparece el apelativo *señora*, sin embargo, en Diego del Castillo, «Nin queren morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260), v. 107; Hugo de Urríes, «Diuersas uezes mirando» (ID0003; Salvador Miguel, 1987: 261-266), v. 29; Juan de Tapia, «Mvi alta et muy eccellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 10; Diego de Saldaña, «O duenna más eccellente» (ID0635 G 0636; Salvador Miguel, 1987: 585-589), v. 34; entre otros. Sancho de Villegas, asimismo, en «A ti, dama muy amada» (ID0044; Salvador Miguel, 1987: 145-150), quizás por simular una carta dirigida a su amada, utiliza el apelativo *señora* solo (vv. 11 y 54) y acompañado de calificativos referentes a su fama («sennora loada», v. 3) y a su moralidad («mi sennora buena», v. 16).

conviven, junto con el vasallático «sennora mía» (v. 79), el participio «querida» (v. 41) y la construcción nominal «mi bien» (v. 82); estas fórmulas aparecen desde el *Cancionero de Baena*, donde estas diferencias de cercanía afectiva o de lejanía objetiva ya estaban perfectamente asentadas.

No puede faltar, sin embargo, una forma que incida en esta superioridad objetiva cuando la composición va dirigida a una personalidad noble, como la de Juan de Andújar dedicado a la condesa de Aderno Juana de Veintemilla, esposa del noble Guillén Ramón de Moncada, hombre que participó en las guerras de Nápoles a Alfonso v (Salvador Miguel, 1987: 355). La pieza, «Deesas preciosas Calíope et Palas» (ID0551; Salvador Miguel, 1987: 355-359), destila un estilo muy culto e italianizante —como suele demostrar este poeta en particular—, plagado de referencias mitológicas que pretenden resaltar las perfecciones físicas y morales de la condesa. Hasta tal punto es importante la cultura mitológica grecolatina que modifica el tópico, presente en más de un poeta cancioneril, de denominar a la dama «Dios segundo», por esta «segunda Dyana» (v. 6), haciendo referencia a su divina belleza y castidad²⁴⁴. En definitiva, el tono respetuoso y cortés del poeta queda demostrado por los demás apelativos utilizados: aparte de la «sennora condesa» (v. 33), donde ‘sennora’ se refuerza con su condición nobiliaria, tenemos el vocativo de señora seguido del adjetivo *ilustre* («illustra sennora», v. 59) que cierra el poema con la misma cadencia de superioridad y decoro.

En todo caso, destaca el doble apelativo empleado por el Marqués de Santillana, en «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), de «mi bien et mi dolçe amiga» (v. 91). El grado de cercanía que muestra con el nombre *amiga*, típico de la lírica tradicional gallego-portuguesa, y también de la provenzal, posiblemente mediante influjo popular también; y con el adjetivo *dulce*, que redundaba en esa simpatía y cercanía afectiva que pretende mostrarnos Íñigo López de Mendoza, se incrusta la construcción *mi bien*, que parece deslindarse de su contenido moral originario y acompañar al sintagma que se le coordina²⁴⁵. También son extraños los apelativos «mi

²⁴⁴ Volvemos a encontrarnos con este denominativo en el *Cancionero de Estúñiga*, pero esta vez con Juan de Tapia, «Donzella ytaliana» (ID0554; Salvador Miguel, 1987: 365-370), y como un mandato del poeta para que se conserve casta y pura: «sé la segunda Dyana» (v. 72).

²⁴⁵ La figura de la dama perfecta como *amiga cortés* del galán es destacada por el trovador occitano Bernart Martí: «une dame est déloyale en amour envers son ami (*drut*), quand elle l'accorde à trois; c'est contre la loi (*lei*) qu'ils sont à trois. Mais je lui permets à côté de son mari un ami courtois et estimé (*un*

salud» (v. 7), que incide en la importancia de la dama en cuanto al bienestar del poeta enamorado; e «yídola mía» (v. 14), que muestra una hipérbole sacroprofana en toda regla. Sin embargo, la idea del vasallaje provenzal no desaparece en ningún momento, lo que demuestra la total asimilación de este tópico en la poesía de cancionero: junto a la idea de la mujer como señorío de donde el poeta no puede marcharse (vv. 29-31: «en antes que se partiesse / l'ánimo mío / de tu mando e señorío»), nos encontramos seguidamente con el apelativo *señora* (v. 42). Por otra parte, ya hemos visto en otros cancioneros la aparición de «vida mía» (v. 7) y «gentil criatura» (v. 22), que también utiliza nuestro poeta.

Con respecto a los calificativos empleados para dignificar la figura de la amada, estos se mueven dentro del mismo patrón abstracto de siempre, aunque, por tratarse de composiciones extensas, la mujer es alabada tanto física como moralmente. Así, dentro de los adjetivos que remiten al físico, tenemos *fermosa*²⁴⁶, *graciosa*²⁴⁷, *bella*²⁴⁸,

amic cortez prezant). Et si elle cherche plus, elle est déshonorée (*desleialada*) et putain (*puta*) avérée» (Nelli, 1974: 240). Con dicho apelativo, por tanto, el Marqués de Santillana pretende recuperar el erotismo trovadoresco mediante el uso de un tono afectivo y no demasiado común en la poesía de cancionero.

²⁴⁶ En Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), v. 69; Suero de Ribera, «Gentil sennor de centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322), vv.34 y 43; Juan de Tapia, «Mvi alta et muy excellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 3 y 11; Carvajal, «Qvién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518), v. 28 y 73; entre otros. No obstante, aparece con más frecuencia su nombre abstracto, *fermosura*: en Lope de Estúñiga, «O triste partida mía» (ID0012; Salvador Miguel, 1987: 54-59), v. 23; Carvajal, «Saliendo de un olivar» (ID0608; Salvador Miguel, 1987: 524-525), v. 16; el mismo, «Entre Sesa et Cintura» (ID0618; Salvador Miguel, 1987: 549-551), v. 4; el mismo, «El uelo de la ignorancia» (ID0628; Salvador Miguel, 1987: 567-573), v. 101; Diego de Saldaña, «O duenna más eccellente» (ID0635 G 0636; Salvador Miguel, 1987: 585-589), v. 7; entre otros. En muchos casos de nuestro cancionero, este nombre abstracto va acompañado de otro adjetivo calificativo que intensifica su significado, como en el *Juego de Naipes* de Fernando de la Torre, «Magnificencia y uirtud» (ID0594; Salvador Miguel, 1987: 474-495), v. 318: «estrema fermosura»; en Carvajal, «Qvién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518), v. 25: «vuestra lynda fermosura». En otros casos, *fermosura* se acompaña con adjetivos relacionales o que indican una clase, como en Juan de Tapia, «Avnque esté en reyno extrangero» (ID0556; Salvador Miguel, 1987: 375-377), v. 25: «tan alta fermosura»; Carvajal, «Desde aquí quiero iurar» (ID0641; Salvador Miguel, 1987: 602-603), v. 4-5: «de uillana fermosura / ya non entiendo más curar»; el mismo, «Desnuda en una queça» (ID0656; Salvador Miguel, 1987: 636), v. 7: «fermosura natural».

²⁴⁷ En Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), v. 72; Suero de Ribera, «Gentil sennor de centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322), v. 50; Juan de Tapia, «Fermosa gentil deesa» (ID0566; Salvador Miguel, 1987: 393-395), v. 17; el mismo, «Siendo enemigo la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), v. 17; Alfonso de Montañón, «El pintor rey Manuel» (ID0592; Salvador Miguel, 1987: 464-470), v. 26; entre otros.

*polida*²⁴⁹, y *linda*²⁵⁰, que aparecen todos ellos desde el *Cancionero de Baena*. En un modo de aparición más restringido tenemos *garrida* y *lozana*, exactamente con el mismo uso del que posee en nuestro primer cancionero castellano: para las damas jóvenes²⁵¹. El adjetivo *galana*, que alberga en su seno el significado de 'cortesana', tiene un uso reducido en el *Cancionero de Estúñiga*, porque se trata de un galicismo incorporado desde finales de la Edad Media (Pico y Corbella, 1987-1988: 390)²⁵².

Los atributos morales, a diferencia de los físicos, no se manifiestan abultadamente en las piezas amorosas, y tampoco suelen resaltarse por encima de estos, por lo que son más escasos todavía. Destacan, aun así, los adjetivos que resaltan a la dama despreocupada y solícita, como *honesto* y *generoso*²⁵³; pero la reina de este terreno sigue siendo el adjetivo *gentil*²⁵⁴, donde la nobleza y la moralidad son una misma cosa. La castidad de la mujer, por otra parte, no es un rasgo que se manifieste

²⁴⁸ En Juan de Andújar, «Deesas preciosas Calíope et Palas» (ID0551; Salvador Miguel, 1987: 355-359), v. 8; Juan de Tapia, «Mvi alta et muy excellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 8; Fernando de la Torre, «Magnificencia y uirtud» (ID0594; Salvador Miguel, 1987: 474-495), v. 42; Carvajal, «¿Qvién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518), v. 17, 30 y 57; el mismo, «Terrible duelo fazía» (ID0640 S 0638; Salvador Miguel, 1987: 597-601), v. 29; Juan de Mena, «Vuesta uista me repara» (ID0095; Salvador Miguel, 1987: 639-641), v. 11; entre otros.

²⁴⁹ En Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), v. 70; entre otros.

²⁵⁰ En Carvajal, «Qvién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518), v. 63; el mismo, «Saliendo de un olivar» (ID0608; Salvador Miguel, 1987: 524-525), v. 14; el mismo, «El uelo de la ignorancia» (ID0628; Salvador Miguel, 1987: 567-573), v. 76; el mismo, «Terrible duelo fazía» (ID0640 S 0638; Salvador Miguel, 1987: 597-601), v. 14; entre otros.

²⁵¹ *Garrida*, como adjetivo que califica a la mujer, aparece en Juan de Tapia, «Siendo enemigo la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), v. 29; Juan de Mena, «Vuesta uista me repara» (ID0095; Salvador Miguel, 1987: 639-641), v. 11. *Lozana*, en cambio, lo tenemos en Juan de Tapia, «Mvi alta et muy excellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 8; el mismo, «Siendo enemigo la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), v. 13; Carvajal, «Veniendo de la Campanna» (ID0651; Salvador Miguel, 1987: 622-625), v. 3; entre otros.

²⁵² Tenemos este adjetivo documentado en Juan de Tapia, «Siendo enemigo la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), v. 51; Carvajal, «Dónde soys gentil galana» (ID0646; Salvador Miguel, 1987: 610-611), v. 1; y el mismo, «Passando por la Toscana» (ID0650; Salvador Miguel, 1987: 618-621), v. 3.

²⁵³ Ejemplos con *generoso* los tenemos en Suero de Ribera, «Gentil sennor de centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322), v. 25; y Juan de Tapia, «Mvi alta et muy excellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 2; entre otros.

²⁵⁴ En Juan de Tapia, «Mvi alta et muy excellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), v. 3, 6 y 11; el mismo, «Fermosa gentil deesa» (ID0566; Salvador Miguel, 1987: 393-395), v. 1; Carvajal, «Passando por la Toscana» (ID0650; Salvador Miguel, 1987: 618-621), v. 3; entre otros. Este adjetivo suele ir acompañando a infinitivos verbales con el significado de que la acción que realiza la dama es cortés y recatada: en Fernando de la Torre, «Magnificencia y uirtud» (ID0594; Salvador Miguel, 1987: 474-495), v. 155: «de gentil paresçer»; o de nombres abstractos y adjetivos que califican asimismo a la dama: en Juan de Tapia, «Siendo enemigo la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), v. 83: «gentil arreo»; y Carvajal, «Dónde soys gentil galana» (ID0646; Salvador Miguel, 1987: 610-611), v. 1.

con demasiada frecuencia en este cancionero, aunque es reseñable la estrofa del poema de Carvajal «¿Quién podría comportar» (ID0604; Salvador Miguel, 1987: 513-518), pues no solamente se resalta este rasgo, sino que también se amplifica en toda la cuarta estrofa, al presentarnos la imagen de la mujer imperturbable ante las llamas por su inocencia:

Sola uos por don precioso
merescistes ser aquélla,
sentar en el temeroso
sitio ardiente, peligroso,
por la más casta donsella;
porque, uirgen, non temiendo
el furor de grandes flamas,
mas ellas de uos fuyendo

e uos muy leda sintiendo
como entre flores et ramas.

(Salvador Miguel, 1987:515-516; vv. 31-40)

Como no podía ser de otra manera, esta estrofa alaba de la mejor manera posible la virtud de la destinataria, Lucrecia d'Alagno, pues entronca con las *vitae* femeninas y, en definitiva, con el ideal de mujer santa, capaz de resistir cualquier tipo de martirio por conservarse pura y virgen²⁵⁵. Canal Gómez indica que este ejemplo proviene de un emblema de Alfonso V (la 'silla fogosa'): la conquista de Pizzofalcone, lugar que se encuentra en las cercanías de Nápoles y que recibía el nombre de *Siti Perillós* (1935: XVIII). Por su parte, Scoles relaciona el pasaje con el romance de *Lancelot-Graal*: «dopo aver fatto ricostruire il sedile, [Merlino] profetizzò che chiunque nel futuro vi si fosse seduto sarebbe stato divorato dalle fiamme [...]; solo un cavaliere vergine [...] e di

²⁵⁵ Sin necesidad de centrarme en la castidad de la mujer y su tradición literaria de personajes, remito a las palabras de Gómez Moreno al respecto: «la santa-niña es, antes de nada, casta; con ella, se revive continuamente uno de los principales mitos universales, el de la virginidad y la pureza, que cuenta con los paradigmas básicos de Diana y la Virgen María, sin necesidad de apelar a toda una larga serie de mitos asiáticos de idéntico contenido» (2008: 153).

grande bellezza lo avrebbe occupato impunemente» (1967: 78). Salvador Miguel, por último, apoya el aserto de Canal Gómez (1987: 515)²⁵⁶.

Sobre el elogio de las mujeres en el cuatrocientos, fue fundamental la aparición del género sentimental, que comparte en lenguaje y estilo rasgos comunes con nuestra lírica cancioneril y que, por supuesto, también subraya la importancia de la castidad. No hay más que recordar a Leriano de *Cárcel de amor* (1492) que, antes de probar mediante ejemplos la bondad de las mujeres, afirma conocer tantas historias de mujeres ilustres que no puede recordarlas todas: «Si huviese de hazer memoria de las castas y vírgines pasadas y presentes, convenía que fuese por divina revelación, porque son y han sido tantas que no se pueden con el seso humano comprehender; pero diré de algunas que he leído, assí cristianas como gentiles y judías, por enxemplar con las pocas la virtud de las muchas» (Whinnom, 1993³: 166). En algunos casos, sorprende verdaderamente la defensa a ultranza de la virginidad en este género prosístico de temática amorosa; Gómez Moreno recuerda al respecto la *Repetición de amores* de Luis de Lucena, obra donde la castidad se presenta como un valor incuestionable (2008: 152-153).

Otra forma de resaltar las cualidades femeninas en el *Cancionero de Estúñiga* es introducirlas a partir de referencias planetarias, de forma que la dama se encuentra influida por elementos astrales que prefiguran su comportamiento con respecto al galán que la corteja. Este tópico, que suele también influir en el destino aciago del poeta, permite amplificar la alabanza de la mujer, pero, sobre todo, facilita la inclusión de su carácter contradictorio desde el *Cancionero de Baena*²⁵⁷. Así, la composición de

²⁵⁶ Para la afición por los libros del monarca napolitano, resulta fundamental el estudio de Ballesteros-Gaibrois (1945), quien nombra el emblema de la silla junto a otros muchos que simbolizaban el reino de Alfonso V: «ya fuera el 'siti perillós', la cruz de Calabria y escudo de Aragón, el ara o altar, la montaña de oro, el libro abierto, la estrella, el cesto del que brota una serpiente o el montón de oro en medio de una corona de laurel... símbolos todos de Alfonso V y sus empresas y que distinguen los libros adquiridos en su tiempo de los que vinieron en épocas posteriores» (1945: 13).

²⁵⁷ Un ejemplo donde el amante se ve influido por los astros lo constituye en este cancionero Lope de Estúñiga, «¡O triste partida mía» (ID0012; Salvador Miguel, 1987: 54-59), vv. 10-19: «mis males eran nascidos / ante de mi nascimiento; / en los signos de sabidos / et planeta de perdidos / fue mi triste fudamiento; / et la rueda de Fortuna / con el signo más esquiwo, / con la más menguante luna, / me fadaron en la cuna / para ser vuestro captiuo». Sobre el *Cancionero de Baena*, y a propósito de la predestinación en dicho cancionero, Fraker recuerda que Fernán Manuel de Lando tiene un poema donde el poeta se deja influir tanto por Venus, planeta del amor pasional y de la lujuria; como por Saturno, planeta que le aporta un carácter frío y distante (1966: 92). Se trata de «Tomando de vos como de maestro» (ID1406; Dutton y González Cuenca, 1993: 472-473).

Alfonso de Montañón «El pintor rey Manuel» (ID0592; Salvador Miguel, 1987: 464-470) nos muestra una mujer de la que el poeta nos dice que «de las planetas tomó / propiedades / y en uos las confirmó / inexades ['juntas']» (vv. 17-20). A continuación, se nos muestra un retrato subjetivo de sus rasgos físicos y morales transmitidos por Júpiter y Mercurio respectivamente:

Júpiter quiso ynfluir
tan graciosa
vuestra fabla et minuyr
acentuosa,
dulçe, mansa et amorosa,
deleytable,
muy honesta et agradable
y graciosa.

El Mercurio altildó
vuestra mente,
do prudentia sofilmó
puriciente;
discreción tan diligente,
ynuentiua
non la ui comparatiua
nin se syente.

(Salvador Miguel, 1987: 465-466; vv. 25-40)

La enumeración de cuerpos celestes continúa, pero esta vez se centran en actitudes típicas del sexo femenino que ya se ha visto con anterioridad. La mención de Marte configura la visión de la dama como *asistente* del dios de la guerra (vv. 41-48), y la Luna, regida por la diosa Diana, le hacen ser esquivia a los requiebros de los hombres (vv. 49-56)²⁵⁸. En definitiva, que esta estructura se componga a raíz de la alabanza de

²⁵⁸ La pareja Marte-Luna no puede ser más devastadora para el galán enamorado desde nuestro primer cancionero castellano; recuerdo al respecto la dama que es descrita en el poema de Ferrán Manuel de Lando, «En rica muda de çera» (ID1403; Dutton y González Cuenca, 1993: 469-470), donde afirma el

una mujer no es nada común en la lírica cancioneril, aunque en el *Cancionero de Baena* ya hay ejemplos laudatorios de este estilo, pero dedicados a una personalidad masculina, como el *Dezir* de Imperial al nacimiento de Juan II.

Por último, se debe mencionar dos poemas de este cancionero que extienden la descripción femenina mediante un recurso distinto. Estas dos piezas son circunstanciales y se caracterizan porque el poeta relata a un destinatario noble sus vivencias en una zona, presentando pormenorizadamente un catálogo de mujeres ilustres de allí. Se trata del poema de Suero de Ribera, «Gentil sennor de Centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322), que alaba a las mujeres de Nápoles; y el de Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), que muestra las mujeres de Turpía²⁵⁹.

Aunque ambos poemas versen de la misma circunstancia, queda patente que el estilo es claramente dispar, pues mientras que Suero de Ribera alaba a seis mujeres, de las cuales ocupa cada una una estrofa octosilábica de ocho versos, Juan de Tapia, sirviéndose de esta misma base métrica que otorga la copla castellana (solo que se muestra más versado porque las redondillas están ligadas entre ellas: *abba-acca*), enumera hasta cincuenta y dos damas, pertenecientes todas ellas a decenas de familias de la aristocracia de la zona²⁶⁰. En la composición de Tapia, por lo tanto, predomina la cantidad más que la calidad, reflejándose en un estilo prácticamente enumerativo donde cada dama en particular le corresponde un solo adjetivo; todos ellos forman en conjunto el retrato de la belleza femenina más completo: «La uirtuosa Bolcana / con la bellíssima Bruna, / la Torre con la fortuna, / la Coçentina galana, / la Facarla muy loçana / e la Lipaccota bella, / con la Toralda donzella / la honesta cathalana» (vv. 9-16). Sea como

poeta la misma situación: «aquesta águila encantada, / dotada de la Fortuna / sus ojos tiene en Luna, / por Mares que está trabada» (vv. 17-20). Por otra parte, un ejemplo menor donde la dama se rige por las estrellas se encuentra en Juan de Andújar, «Deesas preciosas Calfope et Palas» (ID0551; Salvador Miguel, 1987: 355-359), vv. 37-40: «las estrellas potentes la gran gerarchía / con los elementos mostraron la prueua / del su grand poder faciéndouos nueua / sobre las otras que en el mundo nos cría».

²⁵⁹ Este topónimo, que ha sido oscuro durante mucho tiempo para los editores de cancionero, se encuentra en realidad formado por la metátesis de *Trupía, es decir, se trata de Tropea, como demuestra Giuliani en su edición crítica del poeta (2004: 18). Por lo tanto, a partir de ahora nos referiremos al nombre originario.

²⁶⁰ Según Giuliani, aunque es difícil de precisar, esta composición pudo ser hecha para una conmemoración en concreto donde tales damas estuvieran presentes: «es difícil determinar para qué ocasión (¿una fiesta? ¿una celebración?) pudo redactarse el poema, en el que se alude a decenas de familias de la aristocracia meridional, que por lo visto debieron de reunirse en la importante ciudad calabresa» (2004: 18).

fuere, ambos poetas circunscriben a la mujer dentro de los mismos adjetivos que hemos visto con anterioridad; solamente me centro en el intensificador *en superlativo grado*, que debía de gozar de un asentamiento suficiente en el castellano, al menos, desde el siglo XV, y que aparece en el poema de Suero: «donzella bien paresciente / en superlatiuo grado» (vv. 59-60)²⁶¹.

En resumen, la descripción no metafórica de la mujer sigue encasillada en la utilización de adjetivos que remiten a la propia belleza abstracta y no a su descripción objetiva. Sin embargo, son destacables la aparición frecuente del galicismo *galana* y, dentro de la temática amorosa, la relación de mujeres autóctonas de un sitio en concreto, que no aparece en el *Cancionero de Baena*, ni en el de *Palacio* ni en *Herberay*. Todo lo demás son características, motivos y temas que surgieron desde un primer momento en nuestro primer cancionero castellano.

2.2. Metafóricas

2.2.1. Vegetales

Las metáforas florales en el *Cancionero de Estúñiga* presentan un uso escaso, relacionado sin duda a la época en la que fue confeccionado, pues una vez entrados en el siglo XV, las referencias a las plantas para la *descriptio puellae* sufren un importante declive. Sin embargo, pueden verse restos de este tipo de metáfora como, por ejemplo, la identificación de la dama con una rosa, que aparece en dos composiciones aisladas. En el catálogo de damas de Tropea llevado a cabo por Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), una de las damas es calificada con esta flor por su inusitada belleza: «la Campauista es la rosa» (v. 20). Por otra parte, la composición de Carvajal «¿Qvién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518), aventaja a la rosa como la mejor de todas las flores: «e non menos es la rosa / sobre las flores loada; / bien asý, uso, más fermosa, / vos mostráys...» (vv. 26-29). Desde luego, la única aparición de este tipo de flor en todo el cancionero muestra, en

²⁶¹ El Corpus Diacrónico del Español (CORDE) solamente registra a partir del cuatrocientos el adjetivo *superlativo* en veinte ejemplos, de los cuales doce presentan la construcción *en superlativo grado* o *en grado superlativo*. En nuestro corpus cancioneril, tal modificador del adjetivo aparece solamente en poemas donde la descripción femenina es más detallada: desde el *Cancionero de Baena*, con Diego Martínez de Medina (en el CORDE aparece, mal atribuido, a Francisco Imperial), «Pues la gloria mundana» (ID1370 R 0539; Dutton y González Cuenca, 1993: 286-287), v. 54; hasta el *Cancionero de Palacio*, con el Marqués de Santillana, «En mirando una ribera» (ID2421; Álvarez Pellitero, 1993: 25-26), v. 12.

primer lugar, una clara asimilación de la belleza de la dama con la rosa. Esta, si no se convierte en flor prototípica de la belleza femenina porque así era considerada desde la poesía medio-latina, sí que se consolida como tal frente al resto de flores, que solamente pueden apreciarse prácticamente en nuestro primer cancionero castellano.

Aunque con muy pocas apariciones, nos encontramos con figuras metafóricas referentes al mundo vegetal y lexicalizadas desde el *Cancionero de Baena*, mediante el uso del nombre *flor*. El tópico conocido de la dama como *flor de las flores* lo tenemos tal cual en Juan de Tapia, «Fermosa, gentil deesa» (ID0566; Salvador Miguel, 1987: 393-395), v. 15; y modificado ligeramente por Carvajal, «¿Quién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518), ya que compara a la dama con una flor nueva creada directamente por Dios: «porque Dios quiso mostrar / flor nueva sobre las flores» (vv. 66-67). Un caso más especial lo representa la imagen de Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), pues la dama no solamente es comparada con una flor, sino que constituye hiperbólicamente toda la estación primaveral y sus elementos: «Lucrecia de Turpiana / que es el mayo con sus flores» (vv. 73-74).

También las referencias florales sirven para resaltar cualidades físicas no metafóricas, bajo la construcción *flor de* + *N_{abstracto}*, como Carvajal en «Entre Sesa et Cintura» (ID0618; Salvador Miguel, 1987: 549-551), para resaltar la belleza de la dama, en este caso, la princesa de Rosano doña Leonor de Aragón, hija natural del rey Alfonso v: «¡O flor de toda belleza!» (v. 13). También el nombre abstracto puede sugerirse con el verbo *floreecer*, como en el catálogo de mujeres de Suero de Ribera, «Gentil sennor de Centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322): «su beldat mucho floresce» (v. 10).

Una imagen más sugestiva la tenemos de nuevo el poema de Carvajal «¿Quién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518), pues la fama de Lucrecia d'Alagno se relaciona con la rama que cae de un árbol: «vuestra fama paresció rama / que de un árbol se cayesse» (vv. 64-65). Esta analogía, que no vuelve a aparecer en la lírica cancioneril según el *Corpus* de Severin, Moreno y Maguire (2007), parece motivada por la paronomasia entre *fama* y *rama*; en todo caso, la referencia sugiere que la noble es famosa por la expectación que provoca, comparable al ruido que hace una rama al caerse de un árbol.

En el *Cancionero de Estúñiga*, las imágenes vegetales son algo más productivas que en *Palacio* o *Herberay* gracias a un número reducido de poetas: solo Carvajal y Juan de Tapia demuestran un interés marcado por este tipo de metáforas, destacando sobre los demás poetas significativamente. Sospecho que la recuperación llevada a cabo por ambos poetas viene de la mano de un influjo popular, lo que explicaría la única aparición de la rosa como elemento caracterizador de la mujer (y el desuso de otras flores «marianas» como el *lirio* o *azucena*), y la estrecha relación del uso de la flor con el realce del físico femenino y su belleza en exclusiva²⁶².

2.2.2. Astrales y lumínicas

A diferencia de las imágenes florales, que sufren un pequeño incremento por vía popularizante, las metáforas astrales se afianzan mediante influencias cultas, bien sea a partir de Francia o de Italia, que beben de la misma tradición provenzal²⁶³. En este cancionero, se tiene referencias de la mujer relacionada con las estrellas, con el sol, con la luna y con el planeta Venus, según una serie de características que iremos desarrollando pormenorizadamente.

La caracterización de la dama con las estrellas tiene siempre el objetivo de destacarla bajo el tópico cancioneril de la mujer sin parangón, por lo que es identificada con la estrella del Norte o, en otros casos, con la Estrella Diana²⁶⁴. Sin embargo, el rey

²⁶² Si estos dos elementos no bastan para justificar dicha influencia, recuerdo que el mes de mayo como culmen de la primavera y, por tanto, de la estación idílica del despertar del amor, forma parte del *locus amoenus* típicamente romance, a diferencia de la poesía latina, que suele situar esta época en el mes de abril (Fanchini, 1993: 271). Por tanto, no hay lugar a dudas que, al menos, la metáfora de la dama como el mes de mayo y sus flores proviene de la lírica tradicional, e influye desde muy temprano en la poesía provenzal [IMAGEN 3]. Sin embargo, para llegar a lo postulado por Fanchini hay que tener en cuenta las opiniones de Nelli sobre el origen de este tópico: «il est difficile de ne pas attribuer à *l'amour de mai* andalou quelques-uns, au moins, des thèmes épurés de la poésie néo-latine populaire» (1974: 43).

²⁶³ Catenazzi demuestra en la introducción de su repertorio que la poesía provenzal influye en la sículo-toscana, y no solamente en el apartado temático, sino también en la forma y el estilo (1977: 15-19). Por su parte, Picchio Simonelli concluye su artículo sobre el mismo tema aseverando que «intorno alla figura di Federico II [rey de Sicilia desde 1198 hasta su muerte en 1250], si accentra tutta la cultura lirica [...] dell'Europa Latino-germanica dei primi del XIII secolo, e gli intellettuali di corte non dovettero certo limitare le loro letture ai poeti provenzali» (1982: 238).

²⁶⁴ La estrella del Norte aparece solamente en Lope de Estúñiga, «¡O triste partida mía» (ID0012; Salvador Miguel, 1987: 54-59), y como referencia directa a la Virgen María, también denominada como *Maris Stela*: «que, par Dios, después de aquella / devota Virgen, María, / de las otras sois estrella» (vv. 75-77). La mención de la Estrella Diana aparece en dos ocasiones, y en ambas se resalta su claridad: en Suero de Ribera, «Gentil señor de Centellas» (ID0045; Salvador Miguel, 1987: 317-322), vv. 51-52: «que resplandesce fermosa / más que estrella de Diana»; y en Carvajal, «Aquél que da penas et finge dolores» (ID0625 R 0624; Salvador Miguel, 1987: 563-564), v. 18: «más neta que estrella Diana». No obstante, en

de todas las estrellas es el Sol, que se utiliza como comparación de la belleza femenina en Juan de Tapia, «Mvi alta et muy eccellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), vv. 3-4 y 11-12 (se repite como estribillo en la primera estrofa de vuelta): «más gentil et más fermosa / que non el sol quando es luziente». Asimismo, el elemento solar vuelve a aparecer en otra composición inmediatamente posterior y del mismo, «Avnque esté en reyno extrangero» (ID0556; Salvador Miguel, 1987: 375-377), pero esta vez para ejemplificar a la mujer aventajada frente a las demás: «que soes sol de las que sé [de España]» (v. 12).

La comparación de la dama con el planeta de Venus ocurre en dos ocasiones, y dentro del mismo poema; se trata de la relación de Juan de Tapia sobre las damas de Tropea, en «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), donde aparece el planeta para caracterizar a tres damas simultáneamente: «Adoyna et Penantela / son más claras que'l luzero, / el alua pone primero / la Daflito por aquélla» (vv. 41-44). También este poema tiene una estrofa dedicada a las metáforas astrales, con el Sol sobresaliente que encarna a la amada del poeta por superar en belleza a las demás de esa zona:

Avlatas son las estrellas
e la Saua es la luna,
Antonela Pata es una
muy fermosa entre ellas;
el sol que alumbra las bellas
es mi dama por amores
e mejor de las meiores,
a mi parescer, donçellas.

(Salvador Miguel, 1987: 398-399; vv. 33-40)

En definitiva, las metáforas astrales no presentan ninguna novedad respecto a los demás cancioneros; solamente el sol como imagen de la amada es algo más inusitado, y en este cancionero solamente queda introducido por Juan de Tapia. Resulta harto

el poema de Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), presenta a una de las muchas damas loadas como «más clara que un estrella» (v. 48).

significativo que un motivo tan fecundo en la poesía de los trovadores provenzales y de los autores sicilianos no haya tenido un profundo calado en nuestra lírica cancioneril, donde los ejemplos que contienen el binomio *dama-sol* realmente pueden contarse con los dedos²⁶⁵.

2.2.3. Minerales

Las referencias a los minerales, además de ser escasas en este cancionero, nunca tienen que ver con la descripción suntuaria de la mujer. Solamente el poema de Carvajal «¿Quién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518) contiene una apelación a la dama refiriendo a una joya inespecífica, pero preciosa: «ioia preciosa» (v. 29). Las demás composiciones donde aparecen imágenes de orfebrería inciden en una característica individual de la mujer, bajo la fórmula lexicalizada de *joya [X] de + N_{abstracto}* que, como sus homónimas *flor de + N* y *luz de + N*, no presentan ningún rasgo metafórico en realidad. Pues bien, esta estructura es encontrada en Alfonso de Montañós, «El pintor rey Manuel» (ID0592; Salvador Miguel, 1987: 464-470): «sola vos soys el firmal / de perfección» (vv. 113-114); y en Fernando de la Torre, «Magnificencia y uirtud» (ID0594; Salvador Miguel, 1987: 474-495): «perla de iouentud» (v. 3).

Especialmente significativo es la imagen de la dama como una piedra imán, que podemos observar en un poema del Marqués de Santillana, y que merece ser comentada. Se trata de la pieza «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), vv. 41-44: «tú eres la caramida / et io soy fierro, sennora, / e me tiras toda hora / con uoluntad non fingida». Según Manero Sorolla, esta metáfora de la mujer se registra en la canción CXXXV de Petrarca («Qual più diversa e nova»), y anteriormente en Guinizzelli, de donde pudo sacar el poeta aretino la imagen (1990: 447-448)²⁶⁶, por lo

²⁶⁵ Para la imagen de la dama como el sol en Provenza y en la escuela sículo-toscana, véase Catenazzi (1977: 129), que muestra, entre otros, estos dos ejemplos que presentan un mismo motivo: la dama como emuladora del sol. En primer lugar, el del trovador Aimeric de Belenoi: «que sa beutatz, lai on ilh se deslia, / vens enaissi trastot'otra beutat, / quom lo solelhs venz tot'otra clardat»; y para seguir, estos versos de Galletto: «le vostre beltà sole, / che lucen piò che sole».

²⁶⁶ Los versos de Guinizzelli son los siguientes: «in quella parte sotto tramontana / sono li monti della calamita. / Che dan vertute a l'aire / di trar lo ferro ... / E vo' pur sete quelle ecc.» (Manero Sorolla, 1990: 448, n. 522).

que la tradición de la que se sirvió Íñigo López de Mendoza no pudo ser otra que la italiana *stilnovista*²⁶⁷.

2.2.4. Otras

Finalmente, las imágenes que quedan y que no pertenecen a ninguno de los tres campos nombrados se tratan en este epígrafe que, a diferencia de *Herberay* (e incluso de *Palacio*), contiene una riqueza de tropos dedicados a la mujer nada desdeñables. Después de comprobar que no existe en el *Cancionero de Estúñiga* ninguna referencia animal con respecto al sexo femenino que no se haya tratado en otro cancionero anterior²⁶⁸, primeramente hay que destacar las metáforas que son productivas desde nuestro primer cancionero castellano, a saber: la comparación de la mujer con un edificio mediante la fórmula *edificio [X] de + N_{abstracto}*²⁶⁹; algunos papeles como la mujer-diosa²⁷⁰; y, en última instancia, la visión de la dama como una llama centelleante²⁷¹.

En realidad, los tropos genuinos de este cancionero se forman a partir de sinécdoques, donde un elemento de la dama pasa a caracterizarla por completo. De este modo, Sancho de Villegas, en «A ti, dama muy amada» (ID0044; Salvador Miguel, 1987: 145-150), atribuye a la letra de la dama su carácter inhóspito, pues solamente ella puede resistir los requiebros del amante dándoles respuesta: «resistir puede tu letra / la

²⁶⁷ Manero Sorolla destaca la productividad que tuvo la imagen entre los poetas seguidores de Petrarca, que pretendieron renovarla de diferentes formas: en el poeta Filosseno, por ejemplo, la piedra imán pasa a ser la mirada de la dama que atrae al galán; en Cariteo, en cambio, este elemento se identifica con el infierno que atrae a la persona orgullosa (1990: 448). Sea como fuere, la identificación de la mujer como imán del amante deja algún vestigio en la lírica española renacentista. Gregorio Silvestre escribe en su elegía a María que «en todo lo demás era imposible / que cosa me atrajera / si en esta piedra imán no está tocada» (Manero Sorolla, 1990: 450).

²⁶⁸ Por ejemplo, las sirenas del poema de Juan de Mena «Guay de aquel ombre que mira» (ID0006), están comentadas en el punto dedicado al *Cancionero de Herberay* (LB2), p. 95.

²⁶⁹ En Juan de Andújar, «Deesas preciosas Calíope et Palas» (ID0551; Salvador Miguel, 1987: 355-359), vv. 46-48: «syn ser ajudado de gracia diuina / a vuestros loores que humana doctrina / non es en tal casa del todo perfecta»; y en Carvajal, «Entre Sesa et Cintura» (ID0618; Salvador Miguel, 1987: 549-551), vv. 14-16: «¡O templo de honestidad, / palacio de gentileza, / fundamento de bondad».

²⁷⁰ La mujer comparada con una diosa virtuosa está en Juan de Tapia, «Fermosa, gentil deesa» (ID0566; Salvador Miguel, 1987: 393-395), v. 1. Recuérdese, con respecto a la santidad de la mujer, la comparación de esta con la Virgen María llevada a cabo por Lope de Estúñiga, «¡O triste partida mía» (ID0012; Salvador Miguel, 1987: 54-59), vv. 75-77, y que hemos introducido dentro de las metáforas astrales.

²⁷¹ En Carvajal, «¿Quién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518), vv. 24-25: «resplandesce más que flamas / vuestra lynda fermosura».

mucha tristeza mía; / el dolor que me penetra / tornarás en alegría» (vv. 41-44). También relacionado con la *belle dame sans merci*, tenemos la presencia de sinécdoques armamentísticas, como en Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), donde una de las damas nombradas es identificada con una flecha: «dios de amores ni contr'esa / la Corteslasco reuesa / con la flecha Melitana» (vv. 78-80); y en Carvajal, «Si tan hermosa como uos» (ID0602; Salvador Miguel, 1987: 510-511), que presenta a la bella dama como una espada que atormenta al galán: «nin seríades uos espada / para mí tan perseguiende» (vv. 6-7).

Por último, de nuevo Carvajal, en su poema dedicado a Lucrecia d'Alanno, «¿Qvién podría comportar» (ID0601; Salvador Miguel, 1987: 513-518), la compara con un escudo de armas de color púrpura, resaltándola así como la criatura más noble: «cierto es que blasón de armas / más alta color es púrpura; bien asý, entre las damas, / resplandesce más que flamas / vuestra lynda fermosura» (vv. 21-25). La referencia del blasón, como bien indica Pierre Le Gentil (1949: 107), la encontramos también en la poesía francesa medieval con las mismas connotaciones de nobleza y decoro, aunque en la lírica de nuestro cancionero, la aparición del escudo de armas como elemento caracterizador de la dama no es demasiado frecuente (siempre, claro está, dentro de los parámetros de la poesía de tema amoroso)²⁷².

3. CARACTERIZACIÓN DE LAS PARTES DEL CUERPO

3.1. No metafóricas

La tónica de los otros cancioneros castellanos sigue patente en el *Cancionero de Estúñiga* a lo que atañe a este epígrafe, pues las partes del cuerpo de la mujer que más suelen adjetivarse son el rostro y los ojos; y mientras que el primer elemento se caracteriza mediante rasgos que embelesan al galán enamorado, los ojos continúan suponiendo un órgano contrario a este, pues es el principal objeto enajenador de su voluntad. No obstante, Juan de Andújar sorprende en su poema dedicado a la condesa

²⁷² Reproduce al efecto estos versos de un poema Machaut para compararlos con los de Carvajal. Se trata de la balada «Pas de tor en thiès país» (Chichmaref, 1909: 559-560), aunque el escudo se compone de los colores rojo y blanco: «blanc et vermeil, com rose ou lis, / en un escu de loyauté» (vv. 3-4). Por otro lado, la disposición noble de la dama se realza con el color púrpura que simboliza la realeza; Covarrubias define el púrpura como «una color roja oscura muy preciada; dicen ser la sangre de unos pescadillos de concha que les sacan de las agallas, y con ésta tiñen la que llaman púrpura, para ornamento de los reyes y príncipes y potentados, y a los demás que por privilegio se les concedía» (1994: 842).

de Aderno, «Deesas preciosas Calíope et Palas» (ID0551; Salvador Miguel, 1987: 355-359), ya que, después de resaltar pomposamente la armonía y perfección de su rostro mediante hipérboles que eluden entrar en detalles (vv. 33-36: «sennora condesa, en ueststras faciones, / en el gesto pulcro, con grande armonía, / muestra auer fecho por sus proporciones / el última fuerça sotil iumetría»), decide calificar sus senos de inmaculados y limpios, ejemplificando de ese modo su moralidad intachable, junto con la comparación de damas ilustres de la mitología clásica como la célebre Penélope, y las no tanto conocidas Isifile y Argía²⁷³: «non Penélope nin Ýsifle menos, / non la prudente, castíssima Argía, / touieron guardados con tanta porfía / sus inmaculados, limpíssimos senos» (vv. 13-16). La referencia a estas tres damas virtuosas indica un conocimiento evidente, por parte de Juan de Andújar, de las obras *stilnovistas*, pues las tres tienen su sitio en la *Divina commedia* dantesca y en *De mulieribus claris* de Boccaccio²⁷⁴.

Con diferencia, el rostro de la dama es el realce más frecuente de la lírica cancioneril para evidenciar su belleza, y tal hecho vuelve a demostrarse en este cancionero de la corte de Nápoles. Aparte del mero apreciativo *buen* que vemos en el primer verso del poema de Juan de Tapia, «Dama de tan buen senblante» (ID0557; Salvador Miguel, 1987: 378-379), los adjetivos destacan la belleza abstracta y la nobleza de la mujer, sin adentrarse en ningún rasgo concreto²⁷⁵. No obstante, las

²⁷³ Sobre la identidad de Argía, Salvador Miguel afirma lo siguiente: «con *Argía* presumo que se quiere indicar 'mujer de Argos', nombre que llevan cuatro personajes diversos de la mitología clásica» (1987: 356, n. 14). Desde luego, sorprende su duda e indecisión, ya que el único personaje femenino de ese nombre con un extenso reconocimiento en las letras medievales es Argea, hija del rey Adraastro de Argos que casó con Polinices, hijo de Edipo. Cuando este murió en una batalla a manos de su hermano Eteocles en Tebas, Argea no paró de buscar su cuerpo entre los soldados caídos para darle sepultura, a pesar de la prohibición decretada por el rey Creonte bajo pena capital. En definitiva, su retrato como mujer virtuosa aparece primeramente en el poema épico de Estacio *Tebaida*, y se extiende en obras medievales del *dolce stil nuovo* como la *Divina commedia* (*Purg.* XXII, v. 110), pues se encuentra en el limbo de los justos con otras mujeres dignas de alabanza; y *De mulieribus claris* (XXIX). Para esta segunda obra utilizo la edición de Violeta Díaz-Corrájejo (2010).

²⁷⁴ Penélope aparece nombrada en la relación de Odiseo, en *Infierno*, XXVI, v. 96; y la historia de Isifile, mujer seducida por Jasón en su aventura del vellocino de oro, se encuentra sugerida también en *Infierno*, XVI, vv. 86-93. En la obra de Boccaccio, en cambio, Penélope e Isifile ocupan los capítulos XL y XVI, respectivamente. Con respecto al rasgo clasicista de este poeta cancioneril, recuerdo su composición alegórica «Como procede fortuna» (ID0548; Salvador Miguel, 1987: 156-172), donde muestra un largo listado de nombres de personajes célebres de la mitología grecorromana.

²⁷⁵ Así las cosas, tenemos los adjetivos *bella* y *gentil* en Diego del Castillo, «Yra, samna et crueldat» (ID0549; Salvador Miguel, 1987: 173-181), v. 126: «uestra cara tan bella», y v. 136: «uestro gentil gesto»; *fermosa* en el mismo, «Nyn querien morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260), v. 182: «de vuestra cara fermosa»; y en Juan de Tapia, «Siendo enemiga la tierra» (ID0568; Salvador Miguel, 1987: 397-402), vv. 55-56: «es de rostro muy fermoso / la uezina de Conchila», y,

calificaciones femeninas deben ser acordes a la circunstancia en la que se asienta el poema en cuestión; de este modo, Carvajal describe la hermosura de una dama llorando centrándose en su rostro apenado, en «Más triste que non María» (ID0609; Salvador Miguel, 1987: 526): «más bella que Madalena, / cabellos, cara llorosa, / mostrándose más fermosa, / la cara siempre serena» (vv. 5-8)²⁷⁶.

Un poema bastante extraño en la lírica de cancionero lo escribe Carvajal, «Desnuda en una queça» (ID0656; Salvador Miguel, 1987: 636), pues nos presenta la escena realista de una mujer lavando en el río. Mientras que Scoles lo considera como «motivo popolare della fanciulla cha lava alla fontana» (1967: 35), Whetnall ve mucho más allá de eso, pues le recuerda al género breve del madrigal y lo asocia directamente con el poeta Petrarca²⁷⁷. En fin, el poema se focaliza desde el punto de vista de un galán *voyeur* que observa a la dama en camisa, por lo que se destacan sus partes en forma de pequeñas pinceladas: «las manos sobre la treça» (v. 4), «la boca llena de risa» (v. 8) y «descubierta la cabeça / como ninfa de Diana» (vv. 9-10). Desde luego, esto lleva a Whetnall a afirmar que «esta visión efímera de la belleza femenina, aislada de cualquier marco narrativo o alegórico y presentada como espontáneo obsequio a una anónima campesina por un transeúnte casual, es totalmente desconocida en la lírica cortesana hispánica» (2006: 93), por lo que hay que buscar la fuente en el poeta aretino, tal y como demuestra en las páginas sucesivas (2006: 93-96).

Los ojos, por otro lado, al ser la causa de la enajenación del poeta, son calificados mediante adjetivos que poseen una clara connotación negativa. En el poema de Diego del Castillo, «Yra, samna et crueldat» (ID0549; Salvador Miguel, 1987: 173-181), la mirada de la dama es indiferente al galán; su mirada es, pues, «vista serena» que resiste pese a la fidelidad férrea del amante (v. 134). También en una composición de Diego de León, «Como en son de iniuriada» (ID0570; Salvador Miguel, 1987: 407-408), el elemento de los ojos supone la razón de la pérdida de conciencia del amante:

antes, *graciosa* en vv. 53-54: «Todobra pone mansilla / a las del uiso gracioso». Precisamente, del sustantivo *gracia* viene el verbo *agraciar*, de donde se saca el participio que califica al rostro en el poema de Hugo de Urrés, «Diueras uezes mirando» (ID0003; Salvador Miguel, 1987: 261-266), v. 2: «vuestro gesto agraciado».

²⁷⁶ Sobre esta pieza breve, Scoles destaca el paralelismo buscado entre la Virgen María y María Magdalena (vv. 1 y 5: «más triste que non María... más bella que Madalena»): «si noti il parallelismo dei due versi, in cui vengono a confluire le immagini della Vergine Maria e di Maria Maddalena» (1967: 91).

²⁷⁷ «En 'Desnuda en una queça' tenemos una perfecta acomodación de la forma y contenido del modelo petrarquesco al estilo cancioneril» (2006: 96).

«como en son de iniuriada / boluiste a mí los oios / quando mi uida cuytada / vos conté farto de enoios...» (vv. 1-4). Pero también existen excepciones en este cancionero, pues los ojos son alabados en Juan de Tapia, «Layda, por nombre garrida» (ID0562; Salvador Miguel, 1987: 385), aunque siguen considerándose como un órgano nefasto para el galán: «vuestros oios tan loçanos / vuestro ayre de fermosa / vuestro lindor de graciosa / me han traýdo muchos dannos» (vv. 5-8).

Sin embargo, destaca de una forma notoria la referencia de los ojos como arma hiriente. Por ejemplo, en Diego del Castillo, «Nyn querien morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260), los ojos llagan el corazón del galán: «nin sosiegan los tus oios / de llagar mi corazón» (vv. 9-10); y de un modo más hiperbolizado, los ojos son capaces de matar de amor en la pieza de Alfonso de Montañón, «El pintor rey Manuel» (ID0592; Salvador Miguel, 1987: 464-470), pues la dama milita en las filas de Marte: «quien miráys por accidente / ys matar» (vv. 43-44).

Aparte, tenemos en este cancionero un retrato del rostro femenino, y aparece dentro del género lírico de la serranilla, perfectamente normal si consideramos que la *descriptio puellae* es un tópico indispensable en este estilo poético. Hablo de Carvajal y su serranilla «Veniendo de la Campanna» (ID0651; Salvador Miguel, 1987: 622-625), de la que se ha destacado su paralelismo con las pastorelas provenzales y francesas²⁷⁸. Desde luego, la descripción se adecuaba perfectamente a los parámetros de las artes poéticas medievales, al menos, en la disposición del pelo, los ojos (sin contar con su color) y los dientes. En cambio, que los labios sean gordos y rojos demuestra la voluptuosidad de la mujer villana, que de esta manera quería resaltar Carvajal; aun así, ambos rasgos son corrientes desde la poesía medieval latina²⁷⁹. En fin, su descripción del rostro es este que sigue:

²⁷⁸ Salvador Miguel señala este aspecto en nota (1987: 622), haciendo referencia a una reseña de Morreale a la edición de la poesía de Carvajal de Emma Scoles (1968): «como ya hiciera Menéndez Pelayo, nombra como término de comparación al marqués de Santillana (p. 32), pero extraña que, en nuestros días, cuando tenemos una visión mucho más clara de la influencia de las pastorelas provenzales y francesas, nos siga hablando de una temática 'típicamente española'» (1968: 286). Sobre las pastorelas provenzales y francesas, Martín de Riquer calcula que «existen unas ciento treinta en francés y veinticinco en provenzal, sin contar las derivaciones gallegoportuguesas y las serranas y serranillas castellanas» (1975, I: 63).

²⁷⁹ Sobre los labios en la lírica escrita en latín, Quetglas enumera los rasgos que deben tener; así, los labios deben de ser regordetes, bermejos, gruesos y sensuales (1998: 52).

Cabellos ruuios, pintados²⁸⁰,
los beços gordos, bermeios,
oios uerdes et resgados²⁸¹,
dientes blancos et pareios.

(Salvador Miguel, 1987: 622-623; vv. 5-8)

3.2. Metafóricas

3.2.1. Astrales y lumínicas

Es este cancionero, todas las imágenes lumínicas tienen su referencia real en el rostro de la dama y en ninguna otra parte de su cuerpo, por lo que, en este punto, no se diferencia demasiado de los otros cancioneros ni, valga la redundancia, del estilo típicamente cancioneril. De este modo, la cara de la amada se resalta fundamentalmente mediante el uso de adjetivos que denoten cierta luminosidad: en Juan de Tapia, «Mvi alta et muy eccellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), se cambia el estribillo desde la segunda estrofa de vuelta por los versos «la uuestra graciosa / cara muy resplandeciente» (vv. 19-20, 27-28, 35-36 y 43-44), aunque conservan la rima y la referencia lumínica del primer estribillo (pero el ritmo no, pues el primer estribillo está compuesto de troqueos, y el segundo de dáctilos): «más gentil et más fermosa / que non el sol quando es luziente» (vv. 3-4 y 11-12)²⁸². Lo mismo ocurre en la pieza de Diego de Valera, «Vuestra belleza syn par» (ID0596; Salvador Miguel, 1987: 501-502), solo que en este caso la claridad de la dama es nociva para las demás mujeres bellas: «vuestra neta catadura [rostro] / ayre y gentil aseo / destruyen la fermosura / de todas quantas yoeo» (vv. 6-9).

²⁸⁰ El *Cancionero de Roma* es el único testimonio (pues el de *la Marciana* también recoge esta serranilla) que presenta, frente al resto, la lectura 'peynados', que parece ser más correcta que *pintados* (Canal Gómez, 1935, II: 28).

²⁸¹ Solamente MN54 atribuye el color verde a los ojos de la serrana; tanto RC1 (Canal Gómez, 1935, II: 28) como VM1 contienen la variante, típicamente española según Franchini (1993: 314), de 'oios negros', seguramente el color que originariamente atribuyó Carvajal (¿o es el color verde, porque Carvajal fue el compilador de MN54?). Aun con todo, no suele indicarse el color de ojos en nuestra lírica de cancionero, sino cuando estos son descritos en detalle, cosa poco frecuente.

²⁸² Para ver el primer estribillo comentado, remito a las páginas 121-122 de este trabajo.

No obstante, en las composiciones más extensas con tintes narrativos es entendible que el mismo tropo de la claridad del rostro femenino se haga más complejo. Así, la serranilla de Carvajal «Passando por la Toscana» (ID0650; Salvador Miguel, 1987: 618-621) nos presenta una mujer ataviada lujosamente con una diadema guarnida de piedras preciosas que, por supuesto, no brillan más que su semblante: «vn balax y, en torno d'él, / çafis, rubís et diamantes, / firmando sobre la frunte²⁸³ / con muy grande resplendor; / pero dáuale el fauor / su gesto lyndo, plasiente» (vv. 31-36).

Finalmente, hay un par de composiciones donde el rostro femenino se compara con un astro. Mientras que el poema de Diego del Castillo, «Yra, samna et crueldat» (ID0549; Salvador Miguel, 1987: 173-181), relaciona meramente esta parte del cuerpo con la luminosidad de una estrella («mas uuestra cara tan bella / [...] / que luze como estrella, / causa siempre grand querela / a mí, triste, que uso miro», vv. 126-130), Alfonso de Montañón reviste el tópico de sabor clasicista, pues denomina el astro solar como el dios Apolo, en «El pintor rey Manuel» (ID0592; Salvador Miguel, 1987: 464-470): «Qvando Apollo más ençede²⁸⁴ / en primauera, / y su luz toda procede / muy entera, / non penetra ya çedera / tan prouiso, / segund vuestro claro uiso / me fiziera» (vv. 89-96).

3.2.2. Otras

Dentro de esta categoría debemos mencionar la imagen de Juan de Tapia creada a partir del elemento de la nieve, ya que es una referencia que no aparece en las composiciones amorosas del *Cancionero de Baena*, de *Palacio* ni de *Herberay des Essarts*; ni es por otro lado común en los cancioneros españoles cuatrocentistas. A pesar de eso, la relación de la blancura de la dama con la nieve era una imagen prototípica en la poesía medieval latina, la trovadoresca y la stilnovística, y nos la encontramos además en composiciones alegóricas célebres, como la *Comedieta de Ponça* de Íñigo López de Mendoza, y el *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial, que se incluye en

²⁸³ Una vez más, parece que *firmando* es más incorrecto que la variante que ofrece RC1, 'firmado' (Canal Gómez, 1935, II: 28), tal y como advierte también Salvador Miguel en su edición (1987: 620, n. 33).

²⁸⁴ *Encede* no tiene sentido ninguno, por lo que debe considerarse como un error del copista. Por otra parte, no entiendo la decantación de Salvador Miguel por un posible 'enciende' que se copió mal en MN54 (1987: 469, n. 89), si la lectura que muestra el testimonio de la Biblioteca Casanatense no solo concuerda perfectamente con el sentido del verso, sino que también tiene la pinta de ser *lectio difficilior* de la variante de *Estúñiga* (dato que señala también Salvador Miguel, aunque parece decantarse finalmente por un ficticio 'enciende' que jamás existió). A mi juicio, debe leerse 'excede' como en RC1 (Canal Gómez, 1935, I: 160).

nuestro primer cancionero castellano (ID1384; Dutton y González Cuenca, 1993: 306-318): «las tres [virtudes teologales] avién color de llama viva, / e las quatro [virtudes cardinales] eran alvas atanto / que la su alvura a alva nieve priva» (vv. 161-163)²⁸⁵. En fin, este tropo, que será bastante productivo dentro de la escuela petrarquista y, como consecuencia, en la poesía española del quinientos²⁸⁶, aparece en la composición de Juan de Tapia, «Mvi alta et muy eccellente» (ID0555; Salvador Miguel, 1987: 371-374), describiendo la blancura de la cara de la dama que, en un alarde exagerado del poeta, este elemento natural es considerado émulo vano: «la nieue, de uso presente, / se muestra ser otra cosa, / tal es la uuestra gratiosa / cara muy resplandesciente» (vv. 17-20)²⁸⁷.

4. CARACTERIZACIÓN DE LA VESTIMENTA

Exactamente igual a lo que ocurre con los otros cancioneros, la vestimenta suele eludirse en las composiciones de carácter amoroso en pos de una mayor abstracción de lo estético, y, al contrario, es fundamental en las piezas alegóricas extensas o, al menos, en las piezas con un cierto contenido narrativo. Y efectivamente, las ropas de la mujer son descritas con todo detalle en algunas serranillas y en un romance, todas ellas de Carvajal; aunque abría que mencionar, en primer lugar, los instrumentos armamentísticos que suele componer el retrato de la dama proveniente de Provenza.

²⁸⁵ Estos versos parece parafrasear un pasaje de la *Divina commedia*, incluido en nota por los editores Dutton y González Cuenca (1993: 310): «le facce tutte avean di fiamma viva / e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco / che nulla neve a quel termine arriva» (*Paraíso*, xxxi, vv. 13-15). En la pieza alegórica de Santillana, asimismo, tenemos la imagen que caracteriza el rostro cándido de la dama Fortuna: «assí como nieve por quien passa yelo, / después comovida del vulturno viento, / era su imagen e forma del çielo / e todos sus actos e su movimiento» (Kerkhof y Gómez Moreno, 2003: 338; vv. 681-684). Por otro lado, la caracterización de la palidez de la dama con la nieve es un recurso archiconocido de la lírica latina medieval: al respecto, vid. Quetglas (1998: 52-53).

²⁸⁶ Manero Sorolla destaca al respecto que «lo más usual [...] dentro del movimiento petrarquista en España, es designar por *nieve* el color del rostro de la amada» (1990: 608). Y en efecto, a continuación señala los nombres de Garcilaso, Cetina, Gil Polo, Gregorio Silvestre, Francisco de Figueroa, Juan de la Cueva, y Francisco de la Torre, poetas todos ellos que relacionan el elemento de la nieve con la blancura del rostro de la mujer.

²⁸⁷ Dentro de las obras medievales donde se incluye la imagen de la nieve, Manero Sorolla incluye esta pieza de Juan de Tapia más los versos de la *Comedieta de Ponça* y algunos otros del *Romancero* (1990: 607-608).

Dentro de este aspecto, la lanza sigue siendo el elemento predilecto para herir al amante en este cancionero²⁸⁸, pero que la dama posea armas tiene que considerarse como un rasgo aislado de los poemas amorosos cancioneriles. En cambio, Diego del Castillo destaca precisamente por incluir una variedad importante de armas en el atavío de la mujer, debido a que las únicas dos composiciones que se conservan en MN54 resaltan la actitud sañosa y guerrera de la dama. De este modo, las flechas aparecen en ambas piezas, solo que mientras que en «Nyn querien morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260) se destaca solamente su propiedad hiriente (vv. 116-118: «vuestra fe tan estrecha / m'á ferido con la flecha / de llagada percunsyón»), en «Yra, samna et crueldat» (ID0549; Salvador Miguel, 1987: 173-181) la figura de la dama arquera (vv. 114-115: «a mí, que, sin refrigerio, / combaten ueststras saetas») se transforma en un sagitario, no sin algunos toques irónicos: «antes, uestro gentil gesto, / por me ser tan solitario, / con semblante muy honesto, / non cessando del propuesto, / es ya fecho sagitario» (vv. 136-140).

Sin embargo, las flechas no son las únicas armas que Diego del Castillo atribuye a la mujer; también esta utiliza su cuchillo matador en «Yra, samna et crueldat» (ID0549; Salvador Miguel, 1987: 173-181): «...uos, matando / con uestro mortal cochillo» (vv. 146-147), y su espada en «Nyn querien morir mis males» (ID0550; Salvador Miguel, 1987: 249-260): «mas uestra cruel espada, / de la tal gloria ganada / non fallándose contenta, / en mis llagas acresciento / como quien non faze nada» (vv. 146-150). Los dos poemas de este poeta, aunque presenten una gran variedad armamentística para la dama, no pueden considerarse más que otro poeta que explota al extremo las convenciones y temas de la lírica de cancionero²⁸⁹.

Queda por analizar, finalmente, la vestimenta de las mujeres que cobran protagonismo en las obras más extensas de Carvajal. Por un lado, tenemos su romance dedicado a la reina de Aragón doña María, donde sus ropajes enfatizan una inequívoca

²⁸⁸ En Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125), vv. 85-88: «pero syn otra tardança / lo tornó [el servicio] / quien primero lo firió / con tu lança».

²⁸⁹ En palabras de Salvador Miguel, «ninguna de las dos composiciones consigue apartarse de los convencionalismos propios de la mayor parte de la poesía cancioneril: el dolor de amor, el deseo de la muerte, como liberación del mismo, la importancia de los hados en la vida amorosa, expuestos con los repetidos recursos de la anáfora, la figura etimológica y la reiteración de conceptos» (1977: 76), aunque los rasgos que destaca, precisamente por ser convencionales, informan realmente de muy poco. En nuestro caso, la preponderancia en el uso de instrumentos armamentísticos viene ligada a una extensión del tópico clásico *militia amoris*, donde la figura de la mujer guerrera estaba perfectamente tipificado.

hipérbole sagrada debido a su resaltada castidad. Se trata del poema «Retraída estaua la reyna» (ID0613 S 0612; Salvador Miguel, 1987: 535-541), que en un principio nos introduce en el templo de Diana: «vestida estaua de blanco, / vn parche de oro çennía, / collar de iarras al cuello / con un griffo que pendía, / paternosters [rosarios] en sus manos, / corona de palmería» (vv. 7-12). Si bien la blancura del vestido y el simbolismo de la palma inciden en su virginidad, el detallismo del collar llama poderosamente la atención. Salvador Miguel afirma que dicho collar se refiere a la Orden de la Jarra, «creada por Fernando I de Aragón en 1403, que constaba de un collar de jarras con lirios o azucenas, del que colgaba un grifo con alas blancas» (1987: 536, n. 9-10). Aun con todo, parece claro que el tipo de vestimenta no importa demasiado en esta composición, sino el realce de los rasgos nobiliarios y virtuosos de la reina de Aragón, a la que Carvajal quería alabar en su composición romancística.

En cambio, en las serranillas del mismo el significado de la vestimenta femenina puede variar en virtud de lo que se quiera resaltar en cada ocasión. De esta forma, el poema «Passando por la Toscana» (ID0650; Salvador Miguel, 1987: 618-621) incide en dos extensas estrofas la suntuosidad de la mujer bella:

Vestía de blanco domasquino
camurra al touillo cortada,
ençima de un uelud fino
vn luto la falda rastrada,
pomposa et agraciada;
vna inuención traía
por letras que non entendía,
de perlas la manga bordada.

Item más, traía un ioyel
de richas piedras pesantes,
vn balax y, en torno d'él,
çafís, rubís et dyamantes,
firmando sobre la frunte
con muy grande resplandor;

pero dáuale el fauor
su gesto lyndo, plasiente.

(Salvador Miguel, 1987: 619-620; vv. 21-36)

Aunque el lujo en el atavío se muestra por las joyas que lleva, más que por su vestimenta, que es típicamente rústica, el gran número de piedras preciosas que porta (en la manga y en una diadema, respectivamente) no será capaz de competir en luminosidad con el rostro de la serrana²⁹⁰.

En la otra serranilla de Carvajal, «Veniendo de la Campanna» (ID0651; Salvador Miguel, 1987: 622-625), acaecida en las inmediaciones de Roma, también aparece la prenda *zamarra* (v. 26), junto a otras de naturaleza aldeana, aunque no se encuentra enjoyada como la anterior serrana: «el arreo de su persona, / saya negra de sayal; / de yeda traía una zona²⁹¹ / syn pintura artificial / [...] / vestida de gruessa lana, / hornada de fermosura» (vv. 13-16 y 23-24). Por otra parte, la *saya* es la primera prenda que se ponía la mujer por encima de la camisa (Bernis Madrazo, 1978: 15), por lo que es evidente que la vestimenta de la serrana no se caracteriza por la ostentación en este caso.

En definitiva, la vestimenta femenina cobra una importancia indiscutible en las composiciones que no son breves, y así escasean dentro de nuestro corpus de poesía amorosa, que son en su mayor parte coplas y canciones breves, además de alguna que otra esparsa. En cambio, en las piezas donde poseen cierto protagonismo, la vestimenta de la mujer, o amplifica la función de alabanza, como el caso del romance de Carvajal; o refleja realísticamente el aspecto de la mujer villana, como en ambas serranillas del mismo (hay que dejar aparte el lujo de las joyas de la segunda serrana de Carvajal). En rasgos generales, la vestimenta no juega un papel preponderante dentro de la temática amorosa de nuestra poesía cancioneril.

²⁹⁰ Desde luego, *camurra* es un error del copista por 'çamurra', como corrigen Manuel y María Alvar (1981: 268) e indica Salvador Miguel en nota (1987: 619, n. 22). Se refiere a la *zamarra*, una prenda de vestir, parecido a la pelliza porque puede abrigo también, hecha de piel.

²⁹¹ RC1 conserva la lectura correcta de *yeda*, 'yedra', que prefiere Salvador Miguel, pero lo hace constar en nota sin enmendar el texto base (1987: 623, n.15)

VI. CONCLUSIÓN: ABSTRACCIÓN Y ESTATISMO EN LA DESCRIPCIÓN DE LA MUJER CACIONERIL

La caracterización femenina en la poesía cancioneril del siglo XV ofrece un cúmulo de problemas de los cuales se ha procurado dar constancia, y a la vez, ofrecer posibles interpretaciones que, en la gran mayoría de las veces, nos han llevado a la órbita del código cortés provenzal. Esta situación evidencia dos posiciones de enfoque con respecto a la evolución de la lírica de cancionero durante el cuatrocientos: en primer lugar, la mujer y su imagen se mantienen estables, no solo ideológicamente o desde una concepción de cómo se muestra el sexo femenino en las composiciones amorosas (la mujer siempre es objeto de adoración del galán, que entra en las complejas e intrincadas lides de la *servitio amoris*), sino también (y sobre todo) estéticamente, lo que significa que incluso las metáforas referidas a la mujer responden a un lenguaje poético fundamentalmente originado en las cortes de Guillermo IX. El otro punto de vista radica en la psicología del galán enamorado, en la que las innovaciones italianas, desde el *dolce stil nuovo* hasta la poesía vernácula de Petrarca, se dejan ver con mayor claridad. Efectivamente, el proceso evolutivo de la poesía amorosa de cancionero se aprecia tanto en la concepción del amor (la poesía italiana es más intelectualista que la provenzal) como en las circunstancias que envuelven al amante; por el contrario, en la mujer casi ni se distingue²⁹².

No obstante, era necesaria una propuesta de trabajo en la que todo el entramado de la mujer y su concepción estética fuera registrado y analizado pormenorizadamente, pues no nos sirve de ayuda el trabajo de Casas Rigall (1995), más centrado en las figuras retóricas del arte cancioneril, su registro y comparación con otros cancioneros

²⁹² Blanco Valdés llega a las mismas conclusiones acerca de la mujer *stilnovista*: «ésta [la dama] continúa manteniéndose igualmente dentro del tópico tradicional: su grandeza y perfección son cualidades indiscutibles y su crueldad y tiranía se experimentan por igual tanto en una como en otra escuela poética» (1996: 190). Con respecto, y en un sentido muy amplio, a las circunstancias del amante, Alonso determina que son un rasgo importante para registrar las influencias petrarquistas en el *Cancionero general* de 1511, aunque reconoce que sus poetas, «abstraídos del mundo, sólo prestan atención al laborioso tejer y destejer del sentimiento, y el yo que expresan no tiene una biografía que lo singularice, ni una atmósfera en la que moverse» (2001: 7). Para un estudio de la figura de Petrarca en Santillana, Carvajal, Cartagena y Florencia Pinar, vid. Whetnall (2006).

castellanos a partir de una aproximación estadística no falto de errores básicos en su configuración. La elección de un número aleatorio de poemas en cada cancionero que analiza deja fuera a otras muchas piezas que, de haberlas incluido, hubieran cambiado los datos estadísticos de su estudio. Aun con todo, la figura de la mujer proviene de una convención provenzal, convención cuyos orígenes no quedan lo suficientemente especificados por la crítica; se ha hecho hincapié en las imágenes y tópicos que comparte esta poesía cortés con la lírica medieval latina, pero también debe de señalarse el gran paralelismo que existe entre la erótica provenzal y la erótica de origen árabe, que para eruditos como René Nelli afecta tanto a las teorías principales como a las secundarias, además de que sus códigos cortesés son bastante parecidos (1974: 103). Desde luego, es tan importante *Carmina Burana* como los poemas de Ben Quzmán para algunas convenciones estéticas femeninas.

En todo caso, la mujer rara vez se describe en detalle si no se trata de poemas alegóricos imperfectos (de los que no me ocupo por presentar un contenido moralizador demasiado explícito), de alegóricos perfectos (donde la dama encarna un valor o un significado simbólico implícito en su atavío físico o su vestimenta; en estos casos, he incluido todos aquellos que tienen que ver con el sentimiento amoroso) o de poemas narrativos como las serranillas, de las cuales recojo únicamente las de tema amoroso. En definitiva, se ha llevado a cabo un repaso pormenorizado de la mujer y su caracterización en cuatro cancioneros cuatrocentistas, y las conclusiones a las que hemos llegado son las siguientes:

1) Las referencias no metafóricas (ya sean adjetivos o sustantivos abstractos) corresponden a un léxico muy limitado y cerrado, compuesto en su mayor parte de adjetivos laudatorios. Los calificativos para vituperar a la mujer son menos frecuentes en las piezas amorosas de cancionero, pues en el género de la endecha destacan la tristeza del galán y, en segundo lugar, la belleza de la dama que lo enajena. Sin duda alguna, habría que buscar este tipo de adjetivos en las composiciones satíricas, en las cuales no se centra nuestro estudio. Aquellos que se utilizan como alabanza son normalmente para resaltar el físico femenino de manera abstracta (mediante la concepción de una idea de belleza hiperbolizada al extremo) y/o su condición social aventajada; en este segundo caso, los adjetivos como *noble*, *gentil*, *cortés* tienen además una connotación moral que hace a la mujer superior en virtudes, relacionado con la ideología del amor cortés. En última instancia, los calificativos que inciden en la

moralidad de la dama son bastante productivos en las composiciones dedicadas, y se identifican completamente con los atributos de la Virgen María.

Por otro lado, las partes del cuerpo que suelen aparecer más frecuentemente descritas son el rostro y los ojos de la dama, pero con una diferenciación curiosa en la adjetivación de ambas: mientras que la cara se califica mediante adjetivos laudatorios que destacan su belleza, los ojos suponen un órgano principal en la enajenación del poeta, por lo que van acompañados de adjetivos con una clara connotación negativa. En fin, estas dos partes ejemplifican dos rasgos ambivalentes del amor que concuerdan con la temática de la *fin'amors* provenzal que tan ampliamente se extiende en nuestra poesía culta cuatrocentista²⁹³.

2) En cuanto a las diferentes figuras metafóricas que caracterizan a la mujer, las de tipo lumínico son las que presentan una mayor regularidad desde el *Cancionero de Baena*, tanto para referir a la mujer en general como a su rostro en particular²⁹⁴. Así la dama es comparada con una estrella (o, más específicamente, con la Estrella del Norte), con el lucero del alba, con la Luna o con el Sol, para situarla en una posición aventajada con respecto a las demás mujeres bellas²⁹⁵. No sorprende este éxito del rasgo luminoso si tenemos en cuenta que en el siglo XIII hubo una sistematización de una «estética de la luz» (De Bruyne, 1994²: 78) y, con ella, el elemento de la luz se consolidó como causa eficiente de lo bello y, a un mismo tiempo, otorgaba nobleza a su portador²⁹⁶. Es por ello por lo que no supone ninguna sorpresa que la mujer idealizada se caracterice esencialmente mediante imágenes que sugieran algún tipo de referencia luminosa.

²⁹³ Aunque el sentimiento amoroso se aborda desde diferentes perspectivas, Rodado Ruiz indica que este es analizado siempre dentro de los parámetros que supone la poesía cancioneril. Estos se definen mediante un proceso por el cual el amante, después de haber contemplado la belleza femenina, se siente anulado racionalmente, y muestra una tristura que conlleva a la muerte (2000: 49). Por lo tanto, mientras que el rostro de la mujer suele crear una atracción emocional en el galán, sus ojos son lo que le produce ese malestar tan típicamente cancioneril.

²⁹⁴ La única excepción es el *Cancionero de Palacio*, que no contiene ninguna metáfora lumínica de la cara femenina, pese a que sí que se registra dicha imagen en nuestro primer cancionero castellano.

²⁹⁵ Mención aparte merece la mujer y sus influencias planetarias, y cómo estas afectan a su carácter y a la posibilidad del encuentro amoroso. Este motivo se encuentra ejemplificado en algunos poemas del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero de Estúñiga*, y debido a que este tópico incide en resaltar los atributos femeninos, puede verse estudiado dentro del apartado de referencias no metafóricas a la mujer.

²⁹⁶ «Es [la luz] la causa formal de lo bello, pues es la luz la que constituye la sustancia misma del color indefinidamente variado: cuanto más luminosa y colorida es una cosa, más bella es; cuanto más oscura, apagada y sin brillo, más fea resulta» (1994²: 81-82). «Ahora bien, si todas las cosas son proporcionadas, son también luminosas. La proporción les confiere armonía y orden, la luz les otorga 'nobleza'. La nobleza es, como la consonancia, una propiedad transcendental» (1994²: 78).

Sin embargo, las metáforas vegetales y minerales sufren un acentuado decaimiento desde nuestro primer cancionero castellano, aunque hay que tratarlas separadamente porque su evolución es diferente. Las flores como caracterizadores de la mujer disfrutaron de una gran productividad en el *Cancionero de Baena*, y suelen actuar como una hipérbole sagrada, pues la identificación de la Virgen María con prácticamente cualquier flor de color blanco se hace evidente también en este cancionero. Desde luego, la semejanza *dama-blanco-divina*, productiva ya desde la poesía occitana del siglo XII, tuvo una importancia destacable en la producción mariana del siglo XIII, así como en los poetas de la generación del último tercio del siglo XIV; pero durante el cuatrocientos cae completamente en desuso. No obstante, la rosa como la más bella de todas las flores se recupera en los poetas Carvajal y Juan de Tapia del *Cancionero de Estúñiga*, posiblemente debido a un influjo de origen popular.

Llama la atención, por otro lado, que las flores no caractericen ninguna parte del cuerpo de la mujer en los cuatro cancioneros castellanos²⁹⁷, cuando era corriente en el retrato femenino de los provenzales la comparación del rostro con flores, debido a su frescura y color, siendo la rosa y el lirio las más características²⁹⁸. En la serranilla de la mozuela de Bores, Santillana destaca el color de su rostro comparándola con la frescura de una rosa, asimilando perfectamente este motivo occitano, lo que significa que sí influyó la identificación del rostro con las flores en la poesía del siglo XV, solo que no aparece en nuestros cuatro cancioneros analizados: «la cara plaziente, / fresca como rosa, / de tales colores / qual nunca vi dama, / nin otra, señores» (Kerkhof y Gómez Moreno, 2003: 91-92; vv. 13-17).

Respecto a las metáforas de origen mineral, a partir del *Cancionero de Baena* dejan de utilizarse de una forma generalizada, encontrándonos con muy pocos ejemplos en los otros tres cancioneros. Hay que señalar, asimismo, que son los minerales el elemento donde se hace más patente la influencia *stilnovista* (e incluso petrarquista) en

²⁹⁷ No contamos aquí, porque se considera una metáfora de índole moral y no física, la identificación del corazón de la dama como una hoja, imagen aportada por Fadrique, duque de Arjona, en el *Cancionero de Palacio*: «Quien por servir vos enoxa» (ID2568; Álvarez Pellitero, 1993: 184-185), vv. 8-11. Vid. este trabajo, p. 73.

²⁹⁸ Sánchez Trigo comenta en sus conclusiones acerca del retrato femenino en los poetas provenzales que «del cabello hemos señalado que fundamentalmente se destaca su color; esto mismo ocurre con el rostro» (1993: 274). Desde luego, la importancia del color en el rostro femenino no llega a calar en la poesía cancioneril cuatrocentista; aun con todo, este rasgo descriptivo debe de venir de la poesía medieval latina: en *Carmina Burana*, la mandíbula de la dama es de color rosa y blanco: «nivei candoris, / rosei ruboris / sunt maxille» (Rossi, 2002⁷: 169-171; estr. 4, vv. 1-3).

la descripción femenina de nuestra poesía cancioneril. No hay más que recordar la identificación del rostro de la dama con una perla en Juan de Mena, «Guay d'aquel hombre que mira» (ID0006; Aubrun, 1951: 101-103; y Salvador Miguel, 1987: 60-68); o la dama como el imán que atrae al galán en el Marqués de Santillana, «Antes el rodante cielo» (ID0048; Salvador Miguel, 1987: 119-125). Ambas metáforas no son comunes en la poesía española cuatrocentista, pero sí tienen uso en la poesía de Petrarca, que seguramente debieron de conocer estos dos poetas mayores²⁹⁹.

Bajo el epígrafe de «Otras» se ha procurado dar un repaso de las figuras metafóricas que no pertenecían a estos tres grandes bloques anteriores y, dejando un lado aquellas de naturaleza animal, que nos encontramos tanto con animales de origen mitológico como con animales reales, suelen resaltar la moralidad de la dama en vez de su físico. En algunos casos, algunas imágenes son comunes desde el *Cancionero de Baena* (como la relación de la dama con un edificio); en otros, además de resultar peculiares, nos puede llegar a informar de una influencia muy concreta. Estoy pensando en el poema de Pedro de Santa Fe, «A qualquiere parte que vaya» (ID2251; Aubrun, 1951: 152), donde los rasgos femeninos, al identificarse con fenómenos pertenecientes al mundo marino, nos indica su gran deuda con la poesía culta catalana del cuatrocientos.

Finalmente, decidimos analizar la vestimenta de la mujer en las composiciones amorosas de cancionero que, según si se tratan de alegorías perfectas o de serranillas, su configuración cambia levemente. Mientras que en las primeras la vestimenta implica un contenido simbólico (sugerido por la confección de la ropa, su color, etc.), en las segundas su referencia pretende ser realista en la mayor parte de las veces, pues las ropas rurales y de escasa calidad esconden en su interior la belleza sin par de la serrana, que está claramente idealizada por el poeta. En ocasiones, la guarnición acompaña a esta visión ideal de la dama, como ocurre en la serranilla de Carvajal «Passando por la Toscana» (ID0650; Salvador Miguel, 1987: 618-621), donde el resplandor de la belleza de la mujer resalta sobre la gran cantidad de joyas que lleva puestas.

En todo caso, todos los casos son rastreables en las pastorelas provenzales o en la poesía culta francesa, aunque no faltan las improntas consideradas «típicamente

²⁹⁹ Ambos elementos se comentan pormenorizadamente en las páginas 111-112 y 136-137 respectivamente.

hispánicas» que en realidad surgen de un contexto popular, como pueden ser el color negro de los ojos o el pelo recortado de la mujer que, contando con algún caso aislado en Francia e Italia, tenemos en la Península bastantes ejemplos al caso. Se ha decidido, por otra parte, hacer mención en este apartado de los instrumentos armamentísticos utilizados por la mujer en las piezas de cancionero, donde las flechas y la lanza de amor son las predominantes; aunque habría que destacar al respecto las dos composiciones de Diego del Castillo conservadas en el *Cancionero de Estúñiga*, pues mientras que explota los tópicos de la *belle dame sans merci* trovadoresca, refiere a una variedad de armas como espadas o cuchillos que no son corrientes en los otros tres cancioneros.

Las conclusiones acerca de la caracterización de la mujer en los poemas amorosos de cancionero no son del todo aragüeñas; desde luego, no nos sirve para contemplar la evolución que la poesía española presenta desde finales del siglo XIV hasta mediados del XV, si no es para afirmar que, a partir del *Cancionero de Baena*, la mujer deja de tener una importancia estética en pos del realce de la psicología masculina y del análisis del sentimiento amoroso. Sin duda alguna, tal hecho se debe al encorsetamiento de la figura femenina como objeto artístico desde, pongamos por caso, la poesía trovadoresca, cuyas referencias, motivos e imágenes se compartieron no solamente en el terreno lírico europeo, sino también en el prosístico gracias, en mayor parte, a las leyendas caballerescas que promulgaban el mismo grado de idealidad en la mujer. Todo este cúmulo de coincidencias fueron las que hicieron que Gaston Paris las agrupara bajo el término de *amour courtois*, que ha sido reconocido prácticamente hasta la actualidad. Bajo este término englobador se encuentra la idea de la mujer y su caracterización, por lo que lo normal es que un rasgo metafórico concreto sea compartido por múltiples tradiciones separadas tanto geográfica como cronológicamente. En este sentido, no siempre ha sido fácil determinar qué imagen provenía de la Italia *stilnovista* o, por el contrario, era ya una convención trovadoresca, aunque poco común.

Baste, por el momento, por concluir señalando que la mujer cancioneril no supone un parámetro fiable para medir el grado de innovación de la lírica del cuatrocientos, aunque sí que nos permite restringir significativamente el número de composiciones y desentrañar en ellas las posibles influencias que tuvieron una generación o un poeta en concretos, pese a que lo podamos determinar en casos muy aislados. Por esos casos aislados —y, quizás, por otros casos más específicos que

pueden destacarse después de un análisis detallado de los datos obtenidos en este trabajo— el presente estudio resulta fundamental para el medievalismo hispánico, que en el terreno cancioneril no ha hecho más que desplegar sus alas.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

MANUSCRITOS

Ms. 2653 de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, [*Cancionero de Palacio*], S. xv, papel, fol., 182 ff., 266x175 mm, gótica redonda. [Reproducción digital a través de Gredos de la Universidad de Salamanca: www.gredos.usal.es].

Ms. MSS/18037 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Índices de los manuscritos de los Colegios Mayores de Salamanca*, S. xviii, papel, 4º., 300x200 mm, humanística cursiva. [Reproducción digital a través de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de Madrid].

Ms. VITR/17/7 de la Biblioteca Nacional de Madrid, [*Cancionero de Estúñiga*], S. xv, pergamino, 165 ff., 300x210 mm, humanística redonda. [Reproducción digital a través de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de Madrid].

EDICIONES

ALFONSO X EL SABIO (1986-1989): *Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettmann, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1986-1989.

ALIGHIERI, D. (1988): *Divina comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2007¹¹.

ALONSO, A. ed. (1986): *Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 2012⁸.

ALVAR, M. y E. Alvar, eds. (1981): *Cancionero de Estúñiga*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

ÁLVAREZ LEDO, S. T. ed. (2012): *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012.

ÁLVAREZ PELLITERO, A. M. ed. (1993): *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

AUBRUN, C. V. ed. (1951): *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (xv^e Siècle)*, Bordeaux, Féret et Fils, 1951.

- AZÁCETA, J. M^a. ed. (1966): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3 Tomos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- BACH Y RITA, P. ed. (1930): *The Works of Pere Torroella: A Catalan Writer of the Fifteenth Century*, Nueva York, Instituto de Las Españas, 1930.
- BATTESTI-PELEGRIN, J. ed. (1982): *Lope de Stúñiga. Poesías (Edition critique)*, Provenza, Universidad de Provenza, 1982.
- BELTRAN, V. ed. (2002): *Poesía española 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- BERCEO, G. (1984): *Milagros de nuestra señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1997⁹.
- BOCCACCIO, G. (2010): *Mujeres preclaras*, ed. V. Díaz-Corrales, Madrid, Cátedra, 2010.
- CAMPOS SOUTO, M. (1998): «La poesía de García de Padilla: edición y estudio», en A. Deyrmond, ed., *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 89-103.
- CANAL GÓMEZ, M. (1935): *El cancionero de Roma*, 2 tomos, Florencia, G. C. Sansoni, 1935.
- CARVAJAL (1967): *Poesie*, ed. E. Scoles, Roma, Edizioni dell'Ateneo Roma, 1967.
- CAVALIERE, A. ed. (1943): *Il cancionero Marciano*, Venecia, Zanetti, 1943.
- CICERI, M. ed. (1995): *El cancionero castellano del s. xv de la Biblioteca Estense de Módena*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1995.
- DÍEZ GARRETAS, M. J. (1983): *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983.
- DUTTON, B. y J. González Cuenca, eds. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993.
- FOURNIVAL, R. (1980): *Bestiario de amor*, ed. R. Alba, Madrid, Miraguano Ediciones, 1980.

- FRENK ALATORRE, M. ed. (1977): *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 2010¹⁵.
- . ed. (1987): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia (NBEC), 1987.
- . ed. (1992): *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: suplemento*, Madrid, Castalia, 1992.
- GÓMEZ MANRIQUE (2003): *Cancionero*, ed. F. Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.
- GUTIÉRREZ, M. A. (1977): «Edición crítica del cancionero de Pedro de Santafé», *AFA*, XX-XXI (1977), pp. 79-139.
- HOMERO (1987): *Odisea*, Ed. J. L. Calvo, Madrid, Cátedra, 2006¹⁷.
- KALTENBACHER, R., ed. (1904): «Der altfranzösische Roman Paris et Vienne», *Romanische Forschungen* 15, 2 (1904), pp. 321-688a.
- LANG, H. R. (1926): *Cancionero de Baena. Reproduced in Facsimile from the Unique Manuscript in the Bibliothèque Nationale*, Nueva York, The Trustees, 1926 [Reimpreso por Hispanic Society of America, 1971].
- LONDON, G. H., ed. (1965): «The 'Razón de amor' and the 'Denuestos del agua y el vino'. New Readings and Interpretations», *Romance Philology* 19, 1 (1965), pp. 28-47.
- LORRIS, G. y J. de Meun (1987): *Roman de la rose*, ed. y trad. Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1987.
- MACHAUT, G. (1909): *Poésies lyriques*, ed. V. Chichmaref, 2 vols., Paris, 1909. [Reimpreso en Ginebra, Slatkine Reprints, 1973].
- MARQUÉS DE SANTILLANA (1999): *Poesía lírica*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.
- . (2003): *Poesías completas*, ed. M. Kerkhof y A. Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

- MARTÍNEZ-BARBEITO, C., ed. (1951): *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón: estudio y antología*, Santiago de Compostela, Editorial de los Bibliófilos Gallegos, 1951.
- MCDONOUGH, C. J. ed. (1984): *The Oxford Poems of Hugh Primas and de Arundel Lyrics*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984.
- MENA, J. (1988): *Poesie Minori*, ed. C. De Nigris, Nápoles, Liguori Editore, 1988.
- MICHEL, F. ed. (1860): *El Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 2 tomos, Leipzig, F. A. Brookhaus, 1860.
- MORALEJO, J. L. ed. (1986): *Cancionero de Ripoll*, Barcelona, Bosch, 1986.
- OVIDIO (1987): *Arte de amar. Remedios del amor*, ed. y trad. J. I. Ciruelo, Barcelona, Bosch, 1987.
- PÉREZ DE GUZMÁN, F. (1998): *Generaciones y Semblanzas*, ed. J. A. Barrio, Madrid, Cátedra, 1998.
- PIDAL, P. J. ed. (1851): *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, La Publicidad (a cargo de M. Rivadeneyra), 1851.
- RIQUER, M. (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomos, Barcelona, Planeta, 1975.
- . y L. Badia, eds. (1984): *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, Valencia, Biblioteca d'estudis i investigacions (Tres i Quatre), 1984.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, F. J. ed. (2003): *Vida y obra de Pere Torroella*, tesis doctoral inédita, Girona, Universidad de Girona, 2003.
- ROSSI, P. ed. (1989): *Carmina Burana*, Milán, Tascabili Bompiani, 2002⁷.
- RUIZ, J., Arcipreste de Hita (1992): *Libro de buen amor*, ed. A. Bleca, Madrid, Cátedra, 2008⁸.
- SALVADOR MIGUEL, N. ed. (1987): *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1987.
- SAN PEDRO, D. (1971): *Obras completas II: Cárcel de amor*, ed. K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1993³.

- SÁNCHEZ RAYÓN, J. y M. de la Fuensanta del Valle, eds. (1872): *Cancionero de Lope de Stúñiga*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1872.
- TAPIA, J. (2004): *Poemas*, ed. Luigi Giuliani, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- TATO GARCÍA, C. ed. (1999a): *Vida y obra de Pedro de Santa Fe*, La Coruña, Toxosoutos, 1999.
- . ed. (2013): *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- VENDRELL DE MILLÁS, F. ed. (1945): *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Antonio de Nebrija), 1945.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIN, J. M. (1968): *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968.
- ALONSO, A. (2001): *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Londres, Queen Mary, 2001.
- . (2013): «La rosa en la poesía de amor del siglo xv», *Creneida*, 1 (2013), pp. 30-46.
- ALVAR, M. (1989): «La 'nueva maestría' y las rúbricas del Cancionero de Baena», *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sita laurea I*, Modena, Mucchi, 1989, pp. 1-24.
- ÁLVAREZ LEDO, S. (2009): «Aproximación a la vida y a la obra de Ferrán Manuel de Lando», *Cancionero general*, 7 (2009), pp. 9-34.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1864): *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid, Fernández Cancela, 1861-1865 [Edición facsímil en Madrid: Gredos, 1969].
- ARCE, J. (1984): «Dante y el humanismo español», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 6 (1984), pp. 183-194.

- BALLESTEROS-GAIBROIS, M. (1945): «Alfonso V, amante de los libros», separata de *Homenaje a Alfonso el Magnánimo*, Valencia, Imprenta Diana, 1945.
- BATTESTI-PELEGRIN, J. (1982): *Lope de Stúñiga: Recherches sur la poesie espagnole au xvème Siecle*, 3 Tomos, Provenza, Universidad de Provenza, 1982.
- BELTRAN, V. (1985): «La *Cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón*, 2 (1985): pp. 259-273.
- . (1991): «Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*», *Cultura Neolatina*, LI, 1-2 (1991), pp. 47-64.
- . (1995): «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, 55, 3-4 (1995), pp. 233-265.
- . (1999): «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en V. Beltran et al., *Estudios sobre poesía de cancionero*. La Coruña: Toxosontos, 1999.
- . (2005): «Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos», en M. Moreno y D. Severin, eds., *Los cancioneros españoles: Materiales y Métodos*, Londres, Queen Mary, 2005.
- BENITO RUANO, E. (1952). *Los Infantes de Aragón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Escuela de Estudios Medievales), 1952.
- BERNIS MADRAZO, C. (1956): *Indumentaria medieval española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), 1956.
- . (1978): *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I: Las mujeres*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), 1978.
- BERTONI, G. (1906): «Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense in Modena», *Romanische Forschungen*, 20, 2 (1906), pp. 321-392.
- BLECUA, A. (1974): «'Perdióse un quaderno...': sobre los Cancioneros de Baena», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974), pp. 229-266.

- BLANCO VALDÉS, C. F. (1996): *El amor en el Dolce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.
- BOASE, R. (1978): *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Tradicionalism in Late Medieval Spain*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- BORGIA, C. R. (1984): «Notes on Dante in the Spanish Allegorical Poetry of Imperial, Santillana, and Mena», *Hispanofila*, 81 (1984), pp. 1-10.
- BOTTA, P. (1996): «El bilingüismo en la poesía cancioneril (Cancionero de Baena, Cancionero de Resende)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 4 (1996), pp. 351-359.
- BURRUS, V. A. (1992): *Poets at Play: Love Poetry in the Spanish 'Cancioneros'*, Michigan, University Microfilms International, 1992.
- CARO BAROJA, J. (1966): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 2010 [14ª reimpresión].
- CASALDUERO, J. G. (1987): «Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 6 (1987): pp. 123-147.
- CASAS RIGALL, J. (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CÁTEDRA, P. M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CATENAZZI, F. (1977): *L'Influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Brescia, Marcelliana, 1977.
- CICERI, M. (1993): «Il Canzoniere Spagnolo della Biblioteca Estense di Modena», *Rassegna Iberistica*, 46 (1993), pp. 17-28.
- CONDE SOLARES, C. (2009): *El 'Cancionero de Herberay' y la corte literaria del Reino de Navarra*, Newcastle, Northumbria University, 2009.

- CONTRERAS, J. (1913): *Doña Angelina de Grecia*, Segovia, Antonio San Martín, 1913.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. (1994): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1994.
- DEVOTO, D. (1982): «Para la historia del 'Cancionero de Herberay'», *Bulletin Hispanique*, 84, 1-2 (1982), pp. 189-191.
- DE BRUYNE, E. (1994): *La estética de la Edad Media*, trad. C. Santos, Madrid, Visor, 1994².
- DI CAMILLO, O. (1976): *El humanismo castellano del siglo XV*, trad. Manuel Lloris, Buriasot (Valencia), J. Doménech, 1976.
- DRAGONETTI, R. (1960): *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Ginebra, Slatkine, 1960 [2ª reimpresión, 1979].
- DRAGSON, E. (1981): «Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*», *Medium Aevum*, 1 (1981), pp. 274-283.
- DUBY, G. (1990): *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, versión española de R. Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- DUTTON, B. (1982): *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.
- . (1990-1991): *El cancionero del siglo XV: c.1360-1520*, 9 vols, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- EDDY, N. W. (1936): «Dante and Ferran Manuel de Lando», *Hispanic Review*, 4, 2 (1936), pp. 124-135.
- EVERETT HOOPER, H. et al. (1910): «Nicolas de Herberay des Essarts», en *The Encyclopaedia Britannica*, vol. 13, Cambridge, University Press, 1910¹¹, p. 338.
- FARAL, E. (1971): *Les Arts Poétiques du XII^E et du XIII^E Siècle. Recherches et Documents sur la Technique Littéraire du Moyen Age*, París, Libraire Honoré Champion, 1971.

- FARINELLI, A. (1922): *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1922.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F. (1914): «Doña Angelina de Grecia», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 64 (1914), pp. 300-303.
- FERRARESI, A. C. (1974): «*Locus amoenus* y vergel visionario en *Razón de Amor*», *Hispanic Review*, 42, 2 (1974), pp. 173-183.
- FOSTER, D. W. (1964): «The Misundertandig of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry», *Comparative Literature*, 16 (1964), pp. 338-347.
- FRAKER, C. F. (1966): *Studies on the Cancionero de Baena*, Carolina del Norte, The University of North Carolina Press, 1966.
- FRANCHINI, E. (1993): *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de Amor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993.
- GALLARDO, J. (1863-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863-1889.
- GARCÍA BLANCO, M. (1950): «El pleito de los colores y la iniciación de un tema poético», *Asomante*, 1 (1950), pp. 33-38.
- GARCÍA GUAL, C. (1997): *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid, Akal, 1997.
- GARCÍA VIÑÓ, M. (1960): «Los poetas sevillanos en el *Cancionero de Baena*», *Archivo Hispalense*, 99-100 (1960), pp. 117-143.
- GAYANGOS, P. (1875-1893): *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Library*, 4 vols., London, British Museum Publications Limited, 1875-1893. [Reimpreso en Ilkley (Yorkshire), The Scholar Press Limited, 1976].
- GÓMEZ-BRAVO, A. M. (2004): «Memorias y archivos. Modelos de producción textual y antologías poéticas del siglo XV», *Cancionero General*, 2 (2004), pp. 53-87.
- GÓMEZ MORENO, A. (2008): *Claves hagiográficas de la literatura española*, Madrid, Iberoamericana, 2008.

- . (2011a): «Borduras y flores en los libros de horas de la Fundación Lázaro Galdiano», en J. A. Yeves, dir., *Tiempo de Navidad. Los libros de horas de don José Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2011, pp. 161-175.
- . (2011b): «La flora entre los primitivos y Cranach, de *Razón de amor* a Cervantes: Paisaje, exégesis y poética», *Edad de oro*, 30 (2011), pp. 125-164.
- GREEN, O. H. (1969): *España y la tradición occidental I*, versión española de C. Sánchez Gil, Madrid, Gredos, 1969.
- HASKINS, C. H. (1927): *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge (Massachusetts, EE.UU), Harvard University Press, 1955 [Reimpreso].
- HELMUT, H. et al. (1965): *Dante en su centenario*, Madrid, Taurus, 1965.
- HUIZINGA, J. (1930): *El otoño de la Edad Media*, versión española de J. Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1994¹¹.
- . (1957): *Homo ludens*, trad. E. Imaz, Buenos Aires, Emecé, 1968².
- IRASTORTZA, Teresa (1986-1987): «La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo XV», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987): pp. 189-218.
- JONES, R. O. (1966): «Bembo, Gil Polo, Garcilaso: Three Accounts of Love», *Revue de Littérature Comparée*, 40 (1966), pp. 526-540.
- JUFRESA, M. (1998): «Virtut i bellesa», en A. Carabí y M. Segarra eds., *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 23-30.
- JURADO, J. (1998): *El Cancionero de Baena. Problemas paleográficos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- KERKHOF, M. P. A. M. (1973): «Algunas notas acerca de los manuscritos 2.655 y 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», separata de *Neophilologus*, 57 (1973), pp. 135-143.
- LAPESA, R. (1953): «Notas sobre Micer Francisco Imperial», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 3-4 (1953): pp. 337-351.

- . (1953-1954): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, VII (1953-1954), pp. 51-59.
- . (1981): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981⁹.
- LE GENTIL, P. (1949-1953): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, 1949-1953 [Reimpresión en Slatkine, Genève-Paris, 1981].
- LEWIS, C. S. (1958): *The Allegory of Love*, Nueva York, Oxford University Press, 1965 [8ª impresión].
- LIDA DE MALKIEL, M^a R. (1945): «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV», *Revista de Filología Hispánica*, 7 (1945), pp. 121-130.
- . (1947): «Un Decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 170-175.
- . (1950): *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, ed. a cargo de Yakov Malkiel, México, El Colegio de México, 1984².
- . (1960): «Doña Angelina de Grecia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960), pp. 89-97.
- . (1977): «La dama como obra maestra de Dios», *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977, pp. 179-290.
- LÓPEZ QUERO, S. y J. A. Quintana Ramos (2010): *El léxico médico del Cancionero de Baena*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- . (2011): «El léxico gastronómico medieval del Cancionero de Baena», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 127, 3 (2011), pp. 476-502.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, S. (2010): «Ver 'la grandeza de Dios' en La Celestina: más allá del tópico de la hipérbole sagrada», *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010, pp. 206-225.
- LUQUIENS, F. B. (1906): «The Roman de la Rose and medieval Castilian literature», *Romanische Forschungen*, 20, 1 (1906), pp. 284-320^k.

- MANERO SOROLLA, M. P. (1990): *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MARAVALL, J. A. (1965): «La cortesía como saber en la Edad Media», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 186 (1965): pp. 528-538.
- MARCOS ÁLVAREZ, F. B. (2008): «El origen de las lexías 'de toda broza', 'a toda broza': un caso de contaminación», *Estudis Romànics*, 30 (2008), pp. 55-83.
- MARTOS, J. L., coord. y ed. (2011): *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*. Madrid: Alcalá de Henares, 2011.
- MASERA, M. (1998): «Tradición oral y tradición escrita en el *Cancionero musical de Palacio*: el cabello como atributo erótico de la belleza femenina», en A. Deyermund ed., *'Cancionero' Studies in Honour of Ian Macpherson*, Londres, Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 159-173.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C. (1899): «Zum Cancionero von Modena», *Romanische Forschungen*, 11, 1 (1899), pp. 201-222.
- MONTERO CURIEL, P. Y M. L. (2005): *El léxico animal del 'Cancionero de Baena'*, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- MORENO, M., D. Severin y F. Maguire, eds. (2007): *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* [<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>].
- . (2007a): «Descripción codicológica LB2: CsXV I: 276-358. Ms. Add. 33.382, British Library de Londres», en M. Moreno, D. Severin y F. Maguire eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* [<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>].
- . (2007b): «Descripción codicológica MN54: CsXV II: 298-365. Ms. Vitrina 17-7, Biblioteca Nacional de Madrid», en M. Moreno, D. Severin y F. Maguire eds., *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts* [<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>].
- MORREALE, M. (1968): [Reseña del libro *Poesie* de Carvajal, editado por Emma Scoles], *Revista de Filología Española*, LI (1968), pp. 275-287.

- MOTA PLACENCIA, C. (1990): *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, tesis doctoral inédita, 3 vols., Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- MUSSAFIA, A. (1867): *Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros aus der Marcusbibliothek in Venedig*, Viena, K. K. Hof. und Staatsdruckerei, 1867.
- NELLI, R. (1974): *L'érotique des troubadours*, tomo I, París, Union Générale d'Éditions, 1974.
- NEPAULSINGH, C. I. (1986): *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1986.
- NIETO CUMPLIDO, M. (1979): «Aportación histórica al Cancionero de Baena», *Historia. Instituciones. Documentos*, 6 (1979), pp. 197-218.
- . (1982): «Juan Alfonso de Baena y su cancionero: nueva aportación histórica», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 52 (1982), pp. 35-57.
- PARIS, Gaston, (1883): «Lancelot du Lac: Le conte de la charrette», *Romania*, 12 (1883): pp. 459-534 [Versión reimpresa en EE.UU, 1966].
- PICCHIO SIMONELLI, M. (1982): «Il 'grande canto cortese' dai provenzali ai siciliani», *Cultura Neolatina*, XLII, 3-4 (1982), pp. 201-238.
- PICO, B. y D. Corbella (1987-1988): «Galicismos en español medieval. Modificaciones de contenido en los sustantivos de clasema 'persona'», *Revista de Filología, Universidad de La Laguna*, 6-7 (1987-1988): pp. 367-394.
- PLACE, E. B. (1946): «The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial», *Speculum*, 21, 4 (1946), pp. 457-473.
- POCIÑA LÓPEZ, A. J. (2000): «A rosa como motivo simbólico na lírica de tipo tradicional de Gil Vicente», *Moenia*, 6 (2000), pp. 305-317.
- PORTER, P. (2006): *El amor cortés en los Manuscritos Medievales*, trad. Cristina López Menaza, Madrid, A y N Ediciones, 2006.
- POST, C. R. (1915): *Mediaeval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard University Press, 1915 [Versión reimpresa en Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1974].

- PUIGVERT OCAL, A. (1985): *Contribución al estudio de la lengua en la obra de Villasandino (aspectos léxico-semánticos)*, tesis doctoral inédita, 2 tomos, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985.
- . (1987): «El léxico de la indumentaria en el 'Cancionero de Baena'», *Boletín de la Real Academia Española*, LXII (1987), pp. 171-206.
- QUETGLAS, P. J. (1998): «La belleza de la dona en la lírica llatina medieval», en A. Carabí y M. Segarra eds., *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 49-55.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739): *Diccionario de Autoridades*, 6 tomos, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739 [Edición facsímil en Madrid, Gredos, 1990].
- . BANCO DE DATOS (CORDE): *Corpus diacrónico del español* [www.rae.es].
- RIQUER, M. (1955): «La lanza de Pellés», *Romance Philology*, IX (1955), pp. 187-196.
- RODADO RUIZ, A. M^a (2000): *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1959): «Sobre el *Cancionero de Baena*: Dos notas bibliográficas», *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 139-149.
- RUIZ, E. (1988): *Manual de codicología*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1988.
- SÁENZ CARBONELL, J. F. (2011): «Entre la traducción y el plagio: El segundo *Lisuarte de Grecia* y *Don Flores de Grecia*», *Lemir*, 15 (2011), pp. 207-216.
- SALVADOR MIGUEL, N. (1977): *La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977.
- . (1985): «La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donas*, de Pere Torrellas», *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 215-224.
- . (2002): «Las serranillas de don Íñigo López de Mendoza», en J. Casas Rigall y E. M. Díaz Martínez eds., *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1950): *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- SCHEVILL, R. (1913): *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913 [Reimpreso en Hildesheim-Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971].
- SERONDE, J. (1916): «Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana», *The Romanic Review*, 7 (1916), pp. 194-210 [Reimpreso en New York: Kraus Reprint Corporation, 1962].
- SIMÓN DÍAZ, J. (1951-1953): *Bibliografía de la literatura hispánica. Literatura española: Edad Media (Vol. 1)*, tomos II y III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986³.
- SOBEJANO, G. (1956): *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970².
- SWABEY, F. (2004): *Eleanor of Aquitaine, Courtly Love, and the Troubadours*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 2004.
- TATO GARCÍA, C. (1998): «Poetas cancioneriles de apellido Montoro», *Revista de Literatura Medieval*, 10 (1998), pp. 169-181.
- . (1999b): «Pedro de Santa Fe: ¿poeta en catalán?», en V. Beltran et al., *Estudios sobre poesía de cancionero*, La Coruña, Toxosontos, 1999, pp. 113-135.
- . (2000): «Breve noticia sobre la historia del *Cancionero de Palacio*», en J. L. Rodríguez ed., *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, tomo II, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, pp. 725-731.
- . (2005a): «Cancioneros de autor perdidos (I)», *Cancionero General*, 3 (2005), pp. 73-120.
- . (2005b): «Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en M. Moreno y D. Severin eds., *Los cancioneros españoles: Materiales y métodos*, Londres, Queen Mary, 2005, pp. 59-89.

- TEZA, E. (1899): «Il Cancionero della Casanetense», en *Atti del Reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, LVIII (1899), pp. 679-717.
- TICKNOR, M. G. (1851-1856): *Historia de la literatura española*, 4 tomos, versión española de P. de Gayangos y E. de Vedia, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1851-1856.
- TITTMANN, B. (1964): «A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript», *Aquila*, I (1968), pp. 190-203.
- TORO PASCUA, M. I. (1993): «Cancionero de Palacio», en R. Gullón dir., *Diccionario de literatura española e hispanoamericana (A-M)*, Madrid, Alianza Editorial, 1993: p. 265.
- VÁRVARO, A. (1964): *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Nápoles, Liguori, 1964.
- VENDRELL DE MILLÁS, F. (1933): *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma (tesis doctoral)*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.
- VILAR Y PASCUAL, L. (1860): *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*, tomo IV, Madrid, Imprenta de D. F. Sánchez (a cargo de Agustín Espinosa), 1860.
- VOLLMÖLLER, K. (1898): «Beiträge zur Literatur der Cancioneros und Romanceros. Aus Handschriften und seltenen alten Drucken. Mit unbekannten Stücken. I. Der Cancionero von Modena». *Romanische Forschungen*, 10, 4 (1898), pp. 447-470.
- WHETNALL, J. (1992): «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica*, 21, 1 (1992), pp. 59-82.
- . (1997): «Unmasking the Devout Lover: Hugo de Urríes in the *Cancionero de Herberay*», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), 74, 3 (1997), pp. 275-297.
- . (2006): «Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar», *Cancionero General*, 4 (2006), pp. 81-108.

WHINNOM, K. (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Kendal (Cumbria), University of Durham, 1981.

ANEXO

Metáforas Cancioneros	Vegetales (general)	Lumínicas (general)	Minerales (general)	Otros (general)	Vegetales (p. cuerpo)	Astrales (p. cuerpo)	Minerales (p. cuerpo)	Otros (p. cuerpo)
Baena								
Palacio								
Herberay								
Estúñiga								

TABLA 1: Relación de figuras metafóricas en Baena, Palacio, Herberay y Estúñiga.



IMAGEN 1: «El jardín del placer», en *Le Roman de la Rose*, Países Bajos/Brujas, 1490-1500 [Harley Ms. 4425, f. 12^v] (Porter, 2006: 7).



IMAGEN 2: «El dios de Amor cierra con llave el corazón del amante», en *Roman de la Rose*, París, c. 1380 [Add. Ms. 42133, f.15] (Porter, 2006: 32).

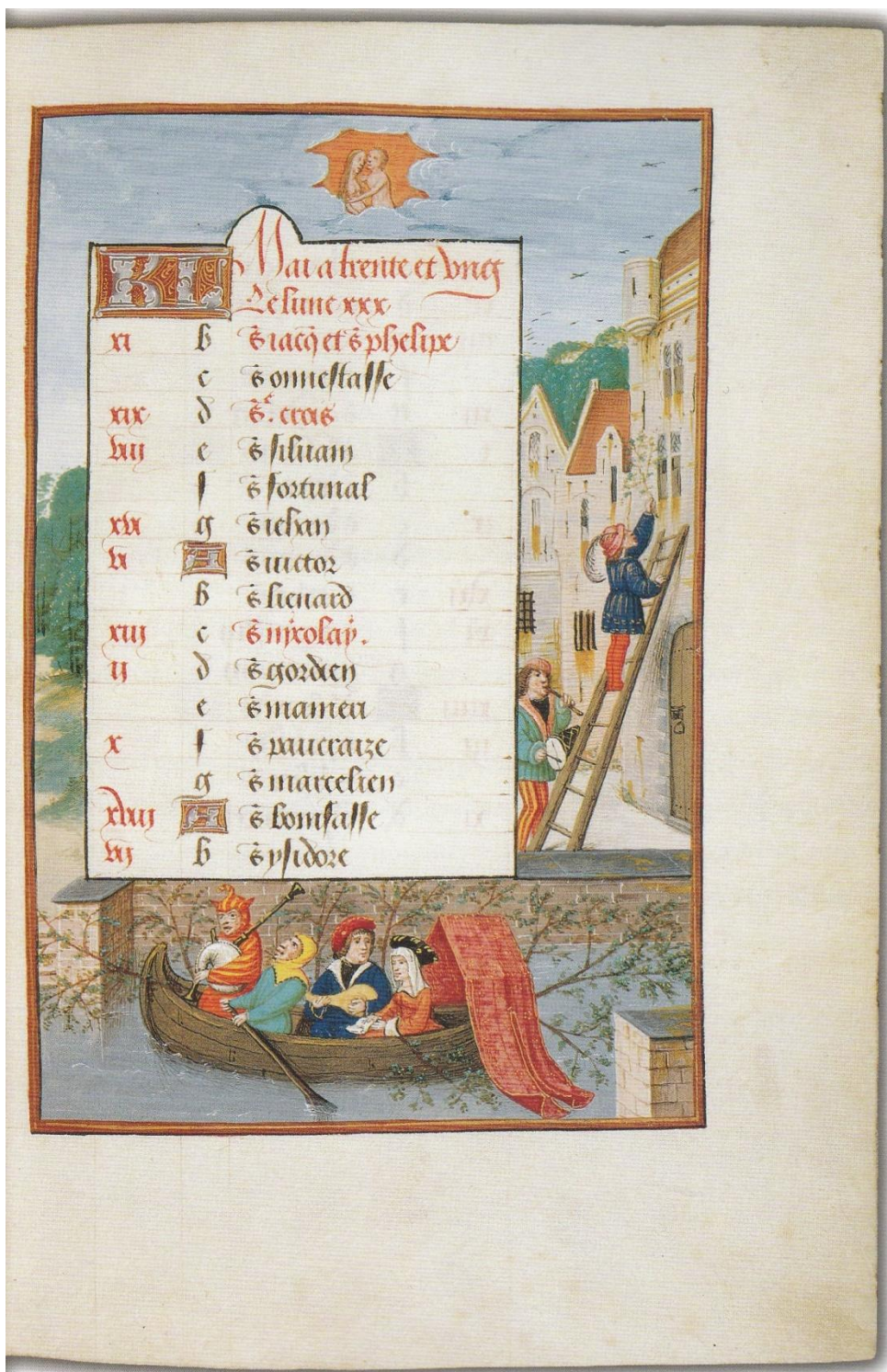


IMAGEN 3: «El mes de mayo: época de amores y coqueteos», en un libro de horas, posiblemente francés, principios del siglo XVI [Add. Ms. 15677, f. 5] (Porter, 2006: 38).